

Corin Braga

Nichita Stănescu
Orizontul imaginar

Ediția a III-a

Ediția I, Editura Imago, Sibiu, 1993

Ediția II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Ediția III, Editura Tracus Arte, București, 2013

© Corin Braga

Cuvânt înainte

Dincolo de periodizările literare făcute după criterii generaționiste (generațiile 60, 70, 80, 90) sau tipologice (modernism/ neomodernism/ postmodernism), anul 1989 a pus (brutal) capăt unei perioade care își are trăsăturile ei inconfundabile, ce o consacră oarecum de la sine ca o etapă distinctă în succesiunea «literatura pașoptistă, perioada marilor clasicii, literatura începutului de secol, perioada interbelică»: perioada comunistă. Una dintre trăsăturile specifice ale literaturii anilor 1945-1989 a fost impunerea programatică de către sistemul comunist a propriei ideologii, menită să reformeze și să înlocuiască arta și cultura “burgheză”. Decenii la rând, totalitarismul a răscolit și a răsturnat sistemul axiologic al culturii noastre, încercând să scufunde valorile adevărate, pentru a scoate la suprafață, în locul rămas liber, niște pseudo-valori, cu rol de etichetă ornantă pentru propria sa viziune asupra lumii. Oricât de sceptici am fi în privința “revoluției” din 1989, nu se poate nega că ea a înlăturat *Weltanschauungul* ideologic marxist și a inițiat un proces de limpezire a apelor, de refacere a scării naturale de valori.

Poezia lui Nichita Stănescu trece și ea prin toate seismele de reșezare a culturii noastre. Pentru unii observatori, valoarea ei a fost artificial supradimensionată în timpul regimului comunist, iar răsturnarea aisbergului cultural al acestuia nu ar face decât să o arunce dintr-o poziție de vârf într-una aflată sub linia de plutire. Dacă înainte de 1989 Nichita Stănescu fusese ridicat la rangul de mit național, astăzi el riscă să fie alungat ca impostor. Pentru a găsi dreapta măsură, se cere înainte de toate cercetat cât din mitul Nichita Stănescu are acoperire în substanța poeziei sale și cât se datorează unor factori de conjunctură. Căci fenomenul mitizării ține, în mod evident, nu atât de planul estetic, cât de cel social, și trebuie judecat în funcție de schimbările istoriei și ale mentalității colective.

Mitul Nichita Stănescu are două fețe, una luminoasă, alta umbrită, evoluând în doi timpi. Versantul ascendent îl constituie impunerea poetului ca simbol al renașterii literaturii noastre în anii '60; cel descendent, întunecarea progresivă a acestui simbol, din cauza asocierii lui constante cu regimul comunist, pe măsura închistării tot mai accentuate a acestuia în anii '70.

Geneza mitului a avut loc în deceniul al șaptelea, în timpul relaxării presiunii ideologice a jdanovismului, relaxare ce a făcut posibilă renașterea culturii noastre. Nu putea fi vorba de o reînnoare completă cu firul rupt al literaturii interbelice, deoarece cultura

reemergentă rămânea în continuare amputată de latura etică; totuși, ea promova valori reale, în opoziție cu proletcultismul deceniului anterior, ce nu putuse afișa decât sloganuri, etichete și valori factice. În acest sens, se poate spune că, o dată cu generația '60, a început ceea ce e îndeobște numit "rezistența prin cultură", deși mai potrivită ar fi sintagma "supraviețuirea prin cultură". Asta deoarece noi nu am avut, precum rușii sau cehii, o rezistență culturală directă, în plan etico-politic, cu proteste și samizdate (rarele excepții nu modifică situația), ci doar una indirectă, cultural-estetică. Cultura a rezistat ideologiei marxiste așa cum un organism vegetal se dezvoltă *în ciuda* mediului steril ce-l înconjoară. Aceasta deoarece, într-un sistem totalitar, valorile apar nu cu aprobarea regimului, ci *împotriva* lui. Orice creație viabilă infirma utopia avortată a umanismului socialist. Dezvoltarea unei culturi vii a fost prin sine însăși o sfidare la adresa ideologiei comuniste.

În același timp, ea a mediat expresia unei revolte sociale. După război, timp de mai mult de un deceniu, eticul și esteticul au fost cenzurate în egală măsură. După anii '60, interdicția a rămas doar asupra eticului, esteticul câștigându-și o relativă autonomie. Neputându-se manifesta ca atare, atitudinea morală a folosit operele literare drept vehicul. Acesta este mecanismul prin care s-a născut și *mitul* "Nichita Stănescu". Autorul *Elegiilor* a fost propulsat în postura de simbol al dezghețului de după glaciațiunea stalinistă, pe componenta estetică a operei sale fiind proiectată o componentă militantă. Valoarea reală a liricii sale, opusă vidului valoric al proletcultismului, a devenit o emblemă metonimică a rezistenței față de regim. Dorința de revoltă aluneca, astfel, la nivelul înconștientului colectiv, din planul societății în cel al literaturii, talentul scriitorului fiind perceput ca un atac la adresa sistemului. Forma aceasta de transfer i-a creat lui Nichita Stănescu o aură mesianică, ce a rămas activă chiar și în zilele noastre. În prefața unei antologii ce ilustrează versuri ale poetului cu imagini ale revoluției din 1989, Sorin Dumitrescu vede în autorul *Necuvintelor* un "înaintemergător" al prăbușirii comunismului, întrebându-se: "Opera poetică a lui Nichita Stănescu [...] nu «profețește» miracolul din decembrie 89?"¹

Cel de-al doilea comunism românesc (etapa Ceaușescu) a intuit amploarea curentului de opinie subteran ce stătea la baza mitizării poetului și a încercat să-l recupereze în beneficiu propriu. Nichita Stănescu a fost ridicat în mod oficial la rangul de poet național, noua putere reușind prin aceasta să-și aproprie un blazon valoric la care nu ar fi avut acces prin sine însăși. Desigur, pentru ca o asemenea formă de coabitare să funcționeze, era nevoie de un

pact tacit de neagresiune între putere și artist: acestuia i se acorda recunoașterea oficială, sub condiția neutralității sale politice și morale.

Situația era oricum diferită față de cea din perioada anterioară. În timpul comunismului de jure, cultura oficială interzicea artistului să fie un apolitic, sub amenințarea acuzației de evaziune de la imperativele sociale, astfel încât scriitorul trebuia să confecționeze surrogate estetico-etice care să ilustreze sloganurile regimului. Generația lui Nichita Stănescu luptase tocmai pentru redobândirea autonomiei esteticului, a dreptului la o artă neideologizată. Iată însă că, în timpul comunismului cEAUȘIST, scriitorii au descoperit că victoria aceasta seamănă, și ea, cu un măr otrăvit. Disocierea eticului de estetic a fost speculată de către putere pentru a izola arta de cetate. Dintr-un pământ al făgăduinței, așa cum apăruse înainte de a fi cucerit, esteticul se dovedea fi un domiciliu forțat. Când încerca să se întoarcă din lumile imaginației, artistul se pomenea că drumurile înapoi îi fuseseră închise, că, prin evadarea în fantezie, fusese de fapt expulzat din realitate. Regimul ridicase acel “pont-levis” ce leagă arta de societate, închizându-l pe artist în propriul turn de fildeș. Puterea consimțise să-și cedeze autoritatea asupra esteticului, păstrându-și, în schimb, întregul control asupra eticului. “Pactul” artistului cu puterea prevedea neangajarea moral-politică în schimbul libertății de a crea cultură “pură”. Scriitorului i se cerea autoamputarea organului moral, prin aceasta având de suferit nu atât latura lui creatoare, cât cea umană. “A fost scriitorul român lipsit de curaj?” se întreabă Dumitru Ungureanu în articolul *Evazionism Est-etic*. “Nu de curaj estetic. Nichita Stănescu e un mare poet, Preda un mare romancier, Noica un mare filosof. Curajul lor — în poezie, în proză, în filosofie — nu mai trebuie demonstrat. E admirabil. Dar le-a lipsit, într-o măsură diferită, curajul etic. (Dl. Liiceanu aștepta de la Noica o *Etică*, nu neapărat o *Logică*!)”² “Nichita Stănescu a fost un revoluționar în poezie, scrie Ana Blandiana, dar nu cred că ar fi fost un participant la revoluție, alături de tinerii și copiii ce-au căzut sub gloanțe scandându-i sau scriindu-i pe ziduri cu vopsea de sânge versurile. Ceea ce nu spune nimic rău nici despre Nichita Stănescu, nici despre Revoluție, ci pur și simplu trage o linie de demarcație necesară între radicalismul estetic și cel revoluționar”³.

Poate fi pus comportamentul social al lui Nichita Stănescu într-un cântar moral? Acul balanței ar oscila între două gradații. La o extremitate, se află acuzația de colaboraționism

¹ Sorin Dumitrescu, *Nichita înaintemergătorul*, în Nichita Stănescu, *Cu viii și cu morții laolaltă*, Editura Harisma “R”, 1991.

² *Contrapunct*, nr. 21/1992.

prin pasivitate complice, artistul fiind vinovat de a se fi lăsat înregimentat, cu o iresponsabilitate culpabilă, de către un sistem criminal, dându-i astfel implicit girul său. La cealaltă extremitate, se află compasiunea, artistul fiind la urma urmelor și el una din numeroasele victime ale desfigurării morale și umane pe care comunismul a provocat-o supușilor săi, în dorința de a crea monstruoasă utopie a “omului nou”. În fapt, întreaga societate românească a fost victima unei reeducări insidioase prin generalizarea metodei Pitești de culpabilizare a tuturor.

Etic vorbind, Nichita Stănescu nu poate fi prin urmare invocat ca un model exemplar. El este unul dintre cei care au “supraviețuit” făcând compromisuri mai mari sau mai mici cu puterea. Dacă ar fi să schițez *ad hoc* o scară a atitudinilor morale din timpul comunismului, pentru a-l putea situa în ea și pe autorul *Respirărilor*, aceasta ar avea cinci trepte: fanaticii, cei care cred orbește în sistemul totalitar; profitorii, cei care se pun în slujba regimului din interes, fără a crede neapărat în el; complicii pasivi, cei care fac un pact de neagresiune cu puterea, acceptând să fie alăturați acesteia, chiar dacă ei înșiși nu comit fapte reprobabile; rezistenții pasivi, cei care refuză să colaboreze cu puterea, fără a se ridica însă pe față împotriva ei; revoltații, cei care își asumă riscurile unei confruntări directe. Cinci atitudini așadar: fanatism, complicitate activă, complicitate pasivă, rezistență pasivă, rezistență activă. Dacă în cea de-a patra categorie stau scriitorii “rezistenței prin cultură”, Nichita Stănescu intră mai degrabă în cea de-a treia, datorită iresponsabilității cu care s-a lăsat folosit drept port-drapel al culturii oficiale. Morala sa pare să fi fost una a minimei rezistențe, el acceptând să își suspende atitudinea etică în măsura în care acest gest îi garanta autonomia estetică, pact tacit care nu putea decât să convină celui de-al doilea comunism românesc, al etapei Ceaușescu.

Oricum, “vinovăția” poetului se cere analizată din perspectiva *sine ira* a istoriei literare. Ceea ce se poate spune, pentru moment, este că, o dată cu dispariția contextului istoric ce a determinat apariția unui *mit* Nichita Stănescu⁴, aureola ce l-a înconjurat pe poet trece prin zone de eclipsă. Ea are de înfruntat două valuri seismice, ce pornesc de sus în jos, dinspre o elită critică spre publicul larg, dar reverberează inexorabil în straturile inconștientului colectiv, o dată cu prăbușirea falsului sistem axiologic impus de comunism. Aceste seisme parcurg în sens invers traseul prin care a luat naștere mitul. Primul îl reprezintă retragerea

³ Ana Blandiana răspunzând anchetei *Ieri, azi, mâine: Nichita Stănescu*, în *Jurnalul literar*, nr. 25-28/ 1994, p. 4.

⁴ Pentru o morfologie a acestui mit, vezi Ioana Bot, *Mitul “Nichita Stănescu”*, în *Steaua*, nr. 5/1993, p. 12-13.

investirilor prin care, în timpul primăverii anilor '60, mentalul colectiv l-a proiectat pe Nichita Stănescu în ipostaza de emblemă a rezistenței anticomuniste; al doilea, reproșul de a fi “vândut” această emblemă comunismului ceaușist. Chipul alb al lui “Mesia” riscă să fie întors, printr-o defulare tot inconștientă, în chipul negru al lui “Iuda”.

Dincolo însă de această problemă ce ține de sociologia literaturii, critica literară are de cercetat consecințele pe care concesiile etice le-a putut genera în substanța operei. “Trebuie văzut, scrie Dumitru Țepeneag, în ce măsură imoralitatea omului subminează valoarea operei, a scriitorului. Trebuie judecat fiecare caz în parte. De pildă, Nichita Stănescu a făcut tot felul de porcării mai mari sau mai mici în viața lui. Și totuși poezia lui n-a fost atinsă decât într-o infimă măsură. Nichita era un cinic care izbutea să trăiască fără ca cele două planuri (moral și estetic) să se atingă”⁵. Nu știu dacă Nichita Stănescu era într-adevăr un cinic, dar este evident că el a practicat o disociere aproape schizoidă a eului creator de eul social. Dacă în plan moral el este un contraexemplu, nu putem ocoli ideea unei anumite etici a creației, a unui model de dăruire pentru vocația sa pe care Nichita Stănescu l-a întrupat cu prisosință. Poeziile “concesionate” ideologic trag în definitiv prea puțin în balanță, opera sa rămânând în esența ei “pură”, sustrasă contingentului, deoarece omul s-a sacrificat cu bună știință în favoarea poetului. Și aici, în planul comportamentului creator, Nichita Stănescu poate fi un model de dăruire pentru artă pe care puțini ar cuteza sau ar reuși să-l urmeze. El a renunțat în mod deliberat nu numai la condiția socială, ci și la sănătatea, la echilibrul sufletească, într-un cuvânt, la eul empiric, fiind autorul unei metamorfoze de profunzime, prin care s-a transmutat într-o altă condiție spirituală, într-o altă personalitate. Este de admirat voința și tenacitatea cu care el s-a rupt de toate condiționările psihosociale pentru a ajunge în contact cât mai apropiat cu izvorul genuin al inspirației, pentru a dobândi acea libertate aproape mistică a stării de poezie. Libertatea sa histrionică în confecționarea unei “măști” exterioare este o dovadă că accentul interior fusese radical deplasat, printr-o alchimie psihică, de pe om pe poet. Chiar dacă opera nu mântuie omul, ea îl mântuie pe creator. Aruncând o privire asupra istoriei literaturii universale se poate vedea că locul pe care îl ocupă un scriitor în panteonul artelor se stabilește pe seama valorii și integrității personalității sale creatoare, nu a celei sociale. Valoarea unei opere are un alt destin decât mitul creat în jurul omului. Nici o proptea ideologică nu poate sprijini pe termen indefinit o nonvaloare, iar o valoare adevărată nu are nevoie de nici un sprijin politic pentru a exista.

La întoarcerea din lungă sa rătăcire, dintre toți impostorii care îi năpădiseră casa, Ulise nu lasă în viață decât pe aedul Femios. În *Antimetafizica*, Nichita Stănescu parafrazează cuvintele prin care aedul își cere iertare: “Iartă-mă și nu mă ucide, ei au fost mulți și m-au silit să cânt la masa lor, dar eu singur mi-am învățat meseria mea, de aceea, deasupra cântecelor mele stă un zeu”. Sarcina criticii literare este aceea de a cerceta, după ce verdictul moral asupra omului și a vremurilor ce au venit peste el a fost pronunțat, dacă deasupra cântecelor poetului stă cu adevărat un zeu.

⁵ Dumitru Țepeneag, *Literatura română postbelică între impostură și adevăr*, Interviu realizat de Nicolae Oprea, în *Calende*, nr. 8-9/1992, p. 12.

“Starea poeziei”

În mare, scăderile care parazitează, sau, după unii critici, chiar anulează poezia lui Nichita Stănescu pot fi grupate în trei categorii: ideologizarea (poezia scrisă la comanda socială, în special cea din primele volume), manierismul (poezia declarativă, fără conținut, verbiajul gol, jocul cu cuvintele) și “abstracționismul” (perceput ca o lipsă a sensibilității poetice). Eugen Negrici, spre exemplu, consideră că opera lui Nichita Stănescu ia naștere “în absența izvoarelor lirismului” adevărat⁶, prin imitarea atitudinii lirice, iar Gheorghe Grigurcu denunță “moda” și “inflația epigonică” apărută în jurul lui Nichita Stănescu, considerând că e vorba de un mit calp, de un “exemplu neexemplar”, lirica poetului fiind minată de un “declarativism locvace” și de o “inaptitudine a percepției sensibile, a echilibrului material necesar imaginii”⁷. Eu cred că primele două “focare de infecție” nu afectează țesuturile vii ale operei, ci doar straturile ei epiteliale. Prin înlăturarea acestora nu se epuizează întreaga poezie a lui Nichita Stănescu, ci doar niște secvențe rebutate, niște epifenomene, niște degenerescențe datorate unei relaxări sau unei absențe a tensiunii lirice. Într-o altă dispoziție creatoare, mai exigentă cu sine și mai plină de har, aceleași teme ar fi putut foarte bine să treacă pragul poeziei adevărate.

Astfel, dacă poezia “patriotică” și “militantă” a primelor volume stă sub semnul derizoriului, același repertoriu imagistic se dovedește a fi mult mai bine integrat valoric în constelațiile simbolice din *Un pământ numit România* sau *Respirări*. În momentul în care și-a constituit un univers imaginar propriu, Nichita Stănescu a reușit să preia și să transfigureze toate imaginile din volumele anterioare, chiar și pe cele compromise de comanda socială. “Vina” funciară (din punct de vedere estetic) a acestora nu este atât concesiile ideologice, cât mimetismul și lipsa de originalitate, pe care de altfel o împart cu celelalte poeme din aceeași perioadă, scrise pe teme “necompromise”, dar marcate de epigonism eminescian, arghezian etc.

În ceea ce privește manierismul, acesta suportă și o altă explicație, în afara celei care îl

⁶ Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1978, cap. *Nepăsarea suverană*.

⁷ Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 170-178.

atribuie unui fenomen de oboseală a inspirației. Imprecizia, polisemia necontrolată, deraierea sensurilor, gratuitatea, babilonia, lipsa de miză a discursului ar putea să fie, în anumite cazuri, doar efecte de perspectivă critică, datorate unei lecturi grăbite, superficiale, fără acces la *cogitoul* poetului și chiar iritată de “ermetismul” versurilor sale. În această ipoteză, vidul sau incongruența semantică diagnosticată asupra multora din poemele lui Nichita Stănescu s-ar datora aplicării neinspirate a grilei noastre lingvistice obișnuite unui text care are întâi nevoie de o *retroversiune*. Cuvintele din care e construită această operă sunt cel mai adesea niște *false friends*, deoarece dau impresia că ar fi utilizate cu sensul lor normal, dar de fapt sunt folosite de poet după un cod propriu, anterior scrierii poeziei respective. “Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvârșire nou”, scrie Eugen Simion, încercând să definească *limba poezescă* inventată de autorul *Necuvintelor*.⁸ “Poetul pare să știe un fel de *limbă* (în sens de *langue*, sistem matricial de semne), al cărei cod este bine învățat (pentru că e trăit) și în care ne dictează oricând și fără greș «poemul» său”⁹. Nichita Stănescu pare să fi ajuns să gândească permanent în acest nou limbaj, reformulând în el frazele și judecățile din gândirea comună. Lucrul acesta este vizibil mai ales în *Respirări* și în *Antimetafizica*. Desigur, rămân destule poezii care nu pot fi salvate nici prin această lectură “secundă”, căzând iremediabil în ținutul sublitteraturii. Un criteriu de înlăturare a sterilității a fost oricum pus în mișcare de scriitorul însuși, în selecții de autor cum este *Ordinea cuvintelor*. O critică axată pe problema valorii are a porni de la această opțiune a poetului. Domeniile pre- sau sub-poeziei rămân în schimb revelatorii pentru o critică interesată, să spunem, de geneza abisală a imaginilor și a simbolurilor și de configurarea acestora într-o viziune coerentă.

Problema cea mai dificilă rămâne cea a poeziei “abstracționiste”, reproș care, de astă dată, nu vizează excrescențele, ci însuși nucleul generator și poeticitatea operei lui Nichita Stănescu. Până când tensiunea intimă ce stă la baza “neoraționalismului” *Elegiilor* nu a fost corect intuită, poetul a putut fi acuzat de didacticism, discursivitate conceptuală, filosofare în versuri, deci de lipsă a simțului poetic.

Unul din preceptele liricii moderne, cu originea în simbolism sau chiar în *high-romanticism*, cere ca poezia să-și extragă seva din senzații, sentimente, intuiții, premoniții,

⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 124.

⁹ Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis și poein*, Editura Eminescu, București, 1991, p. 159.

obsesii, vise, din orice complex inconștient, însă nu din lumea rațiunii. Funcționând restrictiv, ca o prejudecată, acest principiu condamnă din start o mare parte a operei lui Nichita Stănescu. Or, energia ei cea mai specifică și mai productivă pare a iradia din chiar domeniul interzis. Poetul nu și-a găsit vocea proprie decât atunci când a început să exploreze calea liricii abstracte, a elegiilor metafizice. De fapt, Nichita Stănescu a reușit, într-un demers de nuanță (probabil inconștient) postmodernă, să recupereze pentru poezie uriașul rezervor a ceea ce scolasticii numeau *rationalitas*. Captarea speculațiilor filosofice și a reveriilor metafizice ca surse de inspirație a provocat o profundă metamorfoză a liricii sale. Imaginile confuze și lipsite de personalitate din primele volume s-au decantat parcă brusc, până la o limpezime de cristal. O rigoare cvasi-logică a început să organizeze viziunile neclare de până atunci, fixându-le într-o cosmologie imaginară. Facultatea intelectuală a catalizat configurarea unui *Weltanschauung* poetic, eliminând reziduurile, purificând imaginile și transformându-le în simboluri cu funcții bine definite.

Opțiunea pentru *ratio* a fost interpretată ca o încercare (nefericită) de întoarcere la raționalismul clasicist. Pentru Romul Munteanu, dorința poetului de a reunifica discursul liric și cel filosofic nu ar fi dat naștere decât unui “enunț filosofic paraliterar”¹⁰. Sever, Ov. S. Crohmălniceanu vorbește de o “pseudofilozofare, în realitate simplă amețire cu cuvinte”¹¹. M. Nițescu distinge între o conștiință teoretică și o conștiință poetică, repartizându-l pe Nichita Stănescu celei dintâi. Iraționalul, scrie criticul, “nu constituie substanța, ci *obiectul* poeziei” sale, întrucât “autorul comunică rațional ideea de irațional”. Deși “optează pentru o spiritualitate superioară rațiunii uscate”, Nichita Stănescu “presimte lumea sub specia raționalității. Refuzul rațiunii abstracte, al spiritului silogistic și geometrizarant este un refuz rațional. Viciul esențial al poeziei sale stă în frigiditatea emoțională, în inaptitudinea structurală de a trăi în planul misterului”¹².

Mutând accentul, Ștefan Aug. Doinaș consideră că este mai degrabă vorba de o poezie similo-conceptuală, “sora anamorfică a unui discurs filosofic”, “imitând un *discurs spinozist procedând more geometrico*, dar în fond golit de orice substanță a comunicării conceptuale, «filosofice»; ceea ce se comunică e doar voluptatea rostirii, simulacrul mântuit al

¹⁰ Romul Munteanu, *Jurnal de cărți*, vol. III, Editura Eminescu, București, 1981, p. 114.

¹¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 101.

¹² M. Nițescu, *Între Scyla și Charibda*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 123.

discursului”¹³. Nuanțând faptul că “nu trebuie să judecăm valorile acestei poezii cu criteriile filozofiei propriu-zise”, Mircea Tomuș nu consideră imposibilă întoarcerea la mitica “vârstă la care poezie și filosofie erau încă indistincte”¹⁴. Refacerea ulterioară a unității dintre mitos și logos este însă o soluție problematică, deoarece ea trebuie să accepte ipoteza a două tipuri de inspirație calitativ diferite. Or, o dată ce a apucat să fie engramată în structurile rațiunii, energia psihică are puține șanse de a funcționa și pe sinapsele gândirii mitice. Unitatea trebuie deci căutată nu într-un moment posterior, ci într-unul anterior clivajului dintre poezie și filosofie.

Într-o altă ordine de idei, Eugen Simion observă că poezia cerebrală scrisă de Nichita Stănescu nu se explică printr-o scădere a tonusului liric, ci este un mod de “depășire a afectului, a senzației imediate, a notației pitorești, a descripției”¹⁵. Gabriel Dimisianu pledează și el în favoarea acestei “tendințe de intelectualizare a trăirilor poetice, dirijate prin țesături de canale care purifică emoția de zgura sentimentală până ce o aduce în stadiul de cristale geometrice”¹⁶. Abstracționismul ar fi, prin urmare, un mod de a transcende fie societatea contemporană și poetica “realismului socialist”, fie pur și simplu lumea nedecantată a vieții cotidiene, sau chiar a “infernului interior” al simțurilor și angoaselor personale.

O explicație a modului de recuperare a *ideii* în beneficiul poeziei a fost avansată prin teoria “sensibilizării conceptelor”. Conform acesteia, ideile pot fi încorporate liricii dacă sunt mai mult sau mai puțin fraudulos convertite în imagini. Poetica lui Nichita Stănescu constă, după Ștefan Aug. Doinaș, în “sensibilizarea universului interior - idei, sentimente - cu ajutorul imaginilor; la rândul lor, acestea devin nespuse de materiale, datorită unui lexic ce evită, programatic, conceptele”¹⁷. Avem de-a face cu “un reflexiv *sui generis*”, afirmă Matei Călinescu, căci “el nu operează decât rareori cu noțiuni sau categorii filosofice, iar mult mai adesea cu imagini concrete, aproape derutant de concrete”. O forță vizualizantă ieșită din comun i-ar conferi poetului puterea de a transmuta abstracțiunile în viziuni sensibile, obiectele fiind pentru el “purătoarele unor bogate simboluri ale vieții interioare”¹⁸.

¹³ Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 197-198.

¹⁴ Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 113.

¹⁵ Eugen Simion, *Intelectualizarea poeziei*, în *România literară* din 13 XI 1969.

¹⁶ Gabriel Dimisianu, *Opinii literare*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 56.

¹⁷ Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 194.

¹⁸ Matei Călinescu, *Aspecte literare*, E.P.L., București, 1965, p. 289, respectiv 300.

Imaginile servesc drept vehicul pentru toate categoriile de manifestări mentale, creația stănesciană fiind astfel pusă sub semnul universal al fanteziei plastice. Printr-un “dublu raport: de substanțializare a limbajului și de poetizare a realului, scrie Nicolae Manolescu, poezia lui Nichita Stănescu nu mai exprimă, nu mai arată, nu mai sugerează lumea; ea a devenit lume, a făcut din lume instrumentul ei muzical”¹⁹. În termenii imaginației materiale bachelardiene, Ion Pop vorbește de o “intuiție substanțialistă”, grație căreia trăirile cele mai abstracte, mai non-figurative, sunt ipostaziate în niște actori simili-mitici²⁰. Dinu Flămând vede poetica stănesciană ca pe un “reluat și amplificat studiu despre *dinamica imaginației*. Nu ar fi credibil un Nichita Stănescu detașat de propriile-i revelații; concepția lui energizantă și vitalistă slujește metodic imaginarul. [...] Poetul vizualizează și fluidul imaginației, dar și ceea ce transportă imaginația, «pneuma» vitală din trupul limbajului”²¹. În rezumat, ipoteza “sensibilizării conceptelor” presupune că eul poetic se află strategic amplasat în focarul generator de plasmă imaginară și că, de aici, el își dirijează programatic efluviile plasticizante atât spre zonele afectului cât și spre cele ale intelectului, făcând decalcuri imagistice ale sentimentelor și ideilor.

Totuși, teoria pan-imagismului nu acoperă toate continentele operei lui Nichita Stănescu. Rămân pe dinafară poeme întregi susținute de tensiuni non-figurative, ceea ce sugerează că în cazul său lirismul nu este biunivoc legat de intuiția substanțialistă. Poetica “abstracționistă” nu este epuizată prin conceperea ei ca o expansiune a imaginației materiale în teritoriile rațiunii. Resortul adânc al inspirației creatoare ar trebui căutat nu în activitatea plăsmuitoare și în rezultatele ei imagistice, ci în *tensiunea* ce stă la baza nevoii de a plăsmui. Această tensiune reprezintă starea de vibrație, de disponibilitate, de “inspirație”, ce poate fi trezită în poet atât de către afecte cât și de către idei. Ea este o energie psihică liminară elaborării de imagini sensibile sau reprezentări inteligibile, fiind un trunchi comun al acestora. Marian Papahagi vorbește de un “efort de cucerire a «stării de poezie» prin așezarea în centrul geometric al gândirii poetice a eului liric vizionar, prin propunerea unei poetici clădite pe senzații, concomitent cu amplificarea spre cosmic și, inevitabil, spre gnomice și spre

¹⁹ Nicolae Manolescu, *Nichita Stănescu*, în *România literară*, nr. 29/1975.

²⁰ Ion Pop, *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, Editura Albatros, București, 1980, p.129.

²¹ Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 102.

abstract, a expresiei poetice”²². Numele pe care Nichita Stănescu îl dă acestui loc geometric unde logusul și mitosul sunt încă nediferențiate este *starea poeziei*, sintagmă ce trimite imediat la conceptul de *stare poetică* (“état poétique”) dezvoltat de Henri Bremond la începutul acestui secol, într-o celebră dispută în urma căreia ideea de inefabil și inspirație subconștientă, suport al liricii moderne, avea să pătrundă și la Academia Franceză, ultim bastion al poeziei discursiv-raționale lăsate moștenire de Boileau. Prin opoziție cu gândirea logică, caracterizată de o “percepție analitică, noțională, fragmentată, abstractă”, abatele Bremond definea *starea poetică* drept acea “experiență particulară, inefabilă, intraductibilă, prin care poetul intră într-un contact intim cu realitățile care îl inspiră”²³. Reacția academicienilor a fost violentă. Paul Souday, un “martir al poeziei-rațiune”, cum îl numea Bremond, l-a acuzat că, prin centrarea liricii asupra inefabilului, ar izgoni ideile și conștiința din poezie. Or, se apără abatele, “poezia nu exclude rațiunea, adică conștiința, ci are drept scop să ridice inconștientul în conștiință și – printr-o răsturnare magnifică, magică – să provoace resorbția conștiinței în inconștient. – Lucrul pe care poezia îl exclude în mod absolut este aparatul *logic* al prozei raționale”²⁴. Henri Bremond nu alungă deci ideile din poezie, însă consideră că ele, asemeni sentimentelor și imaginilor, nu sunt decât mijloace de materializare a unei stări mai adânci, ce le precede: “E adevărat că experiența poetică pură își are locul în acea bucurie a sufletului unde nu apar nici ideile, nici sentimentele, nici imaginile; însă imediat ce se pune problema de a traduce, de a comunica această experiență, sau, în alți termeni, de a realiza, de a scrie un poem, poetul este obligat să recurgă la toate aceste elemente”²⁵.

În asemenea coordonate este de situat și poetica lui Nichita Stănescu. Împotriva a ceea ce susține M. Nițescu, cred că autorul *Necuvintelor* are o percepție de poet, nu de teoretician. Ideile nu îl atrag prin valențele lor rațional-logice, ci prin haloul de energie (euforie) ce le însoțește. Fiecare idee este asemeni unui aisberg: vârful abstract este vizibil în planul rațiunii, dar rădăcinile ei se înfig adânc în cel al inconștientului. Distincția între știință și artă, operată în funcție de “instrumentele” folosite de acestea: idei, concepte, judecăți și raționamente, pe de o parte, stări confuze, sentimente și intuiții nenoționale, de cealaltă, se dovedește

²² Marian Papahagi, *Exerciții de lectură*, Dacia, Cluj, 1976, p. 180.

²³ Henri Bremond, *La poésie pure*, Avec “Un débat sur la poésie” par Robert de Souza, Grasset, 1937, p. 139-140.

²⁴ *Ibidem*, p. 253-254.

²⁵ *Ibidem*, p. 62.

insuficientă. Starea poetică, ca și cea științifică, nu sunt definite de materialul lor, ci de felul în care este perceput și pus la lucru acest material. Teoreticianul este interesat de valențele logice ale conceptelor; poetul – de tensiunile lor liminare. Sentimentele nu sunt materialul exclusiv al poetului, ele pot fi disecate și de către teoretician, în ipostaza de psiholog, sau de moralist etc. În mod similar, ideile nu sunt în beneficiul exclusiv al teoreticianului, ele pot fi exploatate și de poet ca generatoare de “inspirație”. Dacă se acceptă posibilitatea unei atitudini poetice în fața sentimentelor, a visului, a realității, a limbajului, de ce nu ar fi ea posibilă și în fața lumii conceptelor, de ce s-ar degrada automat și inevitabil în atitudine teoretică? “Putem vorbi azi de poezie de *idei* în măsura în care am vorbi, spre exemplu, de o poezie despre *stradă*”, pledează în același sens Daniel Dimitriu²⁶. Atitudinea cognitivă nu depinde de obiectul ei, chiar dacă acest obiect reprezintă însăși panoplia de instrumente a uneia sau alteia din aceste atitudini; atât conceptele, cât și sentimentele, pot fi resimțite, “trăite” psihic, atât sub aspectul lor lucid-științific, cât și sub cel afectiv-emoțional.

Problema materialului din care este plăsmuită poezia lui Nichita Stănescu a fost corect pusă și amănunțit dezbătută (deși într-un limbaj obositor de tehnic) de Ștefania Mincu, în *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*. Criticul a relevat faptul că poetica *necuvintelor* “presupune o altă concepție despre originea sensului poetic, un sens derivând din principiul «sentimentului» și al «stării»; cu alte cuvinte, al *pulsunilor* elementare ale vieții, al tensiunilor și aspirațiilor *primare* ce se ivesc în conștiință”²⁷. În ultimele volume, chiar și sentimentele sunt abandonate, în favoarea unui fenomen psihic mai abisal: starea. “Dacă în primele volume, scrie Ștefania Mincu, poetul are «viziunea sentimentului», a «iubirii», aici e vorba de un fenomen mult mai adânc al ființei, mai original, mai introdus deschis către cosmos, cu acces mai direct și mai inexplicabil către «real», care nu este *afectul* [...], ci *starea*. Ea ar fi tocmai aceea care desființează posibilitatea afectelor. Afectele sunt direcționale, au tranzitivitate, pe când starea nu se rupe de propria-i origine nicăieri, spre nimic, ci rămâne întru sine. Chiar dacă i se întâmplă poetului să o numească «sentiment», el înțelege prin aceasta «starea de lăuntru», *lăuntricul pur*”²⁸.

Starea poeziei vizează deci energia subiacentă ce stă la baza tuturor actelor mentale și servește drept materie primă ce urmează a fi “plăsmuită”. Din perspectiva acestei pânze freatice, poetul valorifică la fel de bine sentimentele, amintirile, reprezentările imaginare sau

²⁶ Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 139.

²⁷ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 20.

ideile și conceptele. *Poezia de idei* nu e cu nimic mai sterilă decât *viziunea sentimentelor*, amândouă născându-se din substratul energetic comun. Eugen Simion definește exact poetica non-figurativă stănesciană, deși nu decide în privința viabilității ei estetice: “Versul e fără carne și, rotindu-se în jurul abstracțiunilor, poetul vrea să facă, în adevăr, dovada că lirism pur e posibil și în acest limbaj fără figurația obișnuită, dacă e la mijloc o mare idee și, mai ales, o *tensiune a ideii*”²⁹. E ca și cum Nichita Stănescu ar transcrie «viziunea» pe care care o are un eu subconștient asupra ideilor care circulă în lumina conștiinței. Poetul nu percepe “lumina” ideii, ci “umbra unei idei”. Pentru acest observator scufundat, cu o privire subterană, ideile de la suprafață nu pot apărea decât ca *senzație a ideilor*³⁰.

Principiile de facere a operei nu au rămas în afara câmpului de reflecție al poetului. Nichita Stănescu a formulat adesea mici arte poetice în care își descrie procesele creatoare, deși era conștient de faptul că “orice definiție a poeziei [...] încearcă o conversiune în noțiuni a unui act de gândire nenoțional”, că poezia este “un fenomen subiectiv, neputându-se deci generaliza, un fenomen deși de conștiință totuși nenoțional; el poate da sentimentul ideilor și al zonelor abstracte (neizbutind a fi el însuși niciodată idee sau spațiu concret), poate da sentimentul obiectului și al materiei (nefiind niciodată prin sine nici obiect și nici materie)” (XX, 229, 230-231). Inspirația (“pricina interioară”) este un fenomen pre-discursiv, iar poezia ia naștere prin condensarea în cuvânt a unor “tensiuni de conștiință nenoționale” (*Fiziologia poeziei sau despre durere*, XX, 167). Folosind instrumentele lui Sartre din *L’imaginaire* (conștiință perceptivă și conștiință imaginativă, percepție și imagine), Ștefania Mincu descoperă că “poetul creează semnificația pornind de la percepție, iar percepția este altceva decât imaginea și decât ideea. Percepția implică ideea și imaginea doar ca mijloace, trecându-le pe al doilea plan”³¹. În teoretizările sale poetice, însă, Nichita Stănescu nu pare a atinge finețea analizei sartriene, oprindu-se mai degrabă la nivelul unui predecesor în filosofia conștiinței: Bergson. Adaptând sistemului său psihologic antinomia nietzscheană dionisiac vital/ apolinic mortificator, filosoful francez distingea între “faptele psihologice interne, vii” și “imaginea lor reflectată și apoi solidificată”. “Cu alte cuvinte, scrie Bergson în *Les données immédiates de la conscience*, percepțiile, senzațiile, emoțiile și ideile noastre se

²⁸ *Ibidem*, p. 222-223.

²⁹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1974, p. 128.

³⁰ Vezi și două cărți apărute între timp, D. Dimitriu, *Nichita Stănescu: Geneza poemului*, 1997, și Doina Uricariu, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, 1998.

prezintă sub un dublu aspect: unul clar, precis, dar impersonal; celălalt confuz, în continuă mișcare, dar inexprimabil, deoarece limbajul nu ar putea să-l reproducă fără să-l imobilizeze, distrugându-i vivacitatea”³². Stărilor de conștiință amorfe, caracterizate de Bergson drept fenomene spontane calitative, le corespund, în terminologia lui Nichita Stănescu, *sentimentele*. Ideilor, caracterizate de Bergson drept fenomene mediate, cantitative, le corespund *noțiunile*. Primele aparțin duratei vitale, cele din urmă sunt energii înghețate în forme fixe. “Sentimentul, scrie poetul român, niciodată nu se apropie, el apare brusc și electrocutează. Niciodată el nu are natură grafică, nefiind stârnit de o reprezentare: cred că sentimentul este însuși sufletul. Vorbim foarte mult despre suflet neputând să-l definim. Și nici nu prea poate să fie definit. Sufletul omului este din ce în ce mai măreț și mai înălțător pe măsura câtor sentimente necontradictorii poate aduna în hipotalamus. Noțiunile nu sunt altceva decât scheletul unei armate moarte de idei” (*Punctul de fugă*, XXVII, 342). Opoziția între aceste două aspecte ale vieții mentale se regăsește în mai multe perechi antinomice utilizate de autorul *Respirărilor*, cum sunt: gândirea în noțiuni/ gândirea în imagini; idei structurate/ idei vagi; noțiuni/ metafore antinoționale; numere/ litere etc.

În capitolul *Despre limbajul artistic* din *Respirări*, Nichita Stănescu arată că gândirea în noțiuni este condusă de legile logicii și are drept ideal “adevărul”, în timp ce gândirea în imagini urmează legile sentimentului și are drept ideal “frumosul”. Prima guvernează maturitatea, “vârsta înțelepciunii” – știința; cea de-a doua, “gândirea caniculară a copilăriei și a adolescenței” – poezia. Cuvintele limbajului noțional sunt “mai aspre, mai independente, se orânduiesc numai așa cum vor ele, după legile lor intime, și noi trebuie să le acceptăm”. Cuvintele limbajului imagistic sunt “mai înrădăcinate, mai plante, mai diverse în asociațiile lor, [ele] nasc subiectivitatea luxuriantă, pădurea tropicală, abundența”(XX, 164-165). Limbajul “aspru”–obiectiv și limbajul “luxuriant”–subiectiv corespund distincției lui Bergson între viața exterioară, socială, condusă de “idei primite de-a gata”, și viața individuală, condusă de idei spontane.

Cele două tipuri de gândire nu sunt, după Nichita Stănescu, perfect convertibile una într-alta. Diferența specifică dintre ele constă în “tulburătorul nu știu ce” despre care vorbește poetul în *Cartea de recitare*, “acest melancolic și înfiorat «ce» indicibil, aflător la mijloc, la vama unde gândirea în imagini și gândirea în noțiuni își găsesc totuși un hotar despărțitor” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 79). Poezia se plasează în acest interval de frontieră,

³¹ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 28.

extrăgându-și materia din elementul afectiv neconvertibil în noțiuni. Existența unui *rest ireductibil* în cadrul oricărui demers hermeneutic este o idee puternic tematizată de gândirea modernă, de la Kant și filosofii romantici până la savanți ai secolului nostru, precum Émile Meyerson, care și-au exprimat convingerea că “*realitatea nu este explicabilă integral*, că există în ea ceva care rezistă acestei penetrări”³³. Urmând unor Hamann sau Novalis, coroborând poeticile moderne cu noile hermeneutici științifice, pe fundalul psihologiei bergsoniene, Henri Bremond va ridica *inefabilul* la rang de concept, introducându-l în reflecția academică. “Există în poezie, scrie abatele, anumite lucruri *inefabile*, pe care nu le putem explica: aceste lucruri alcătuiesc misterul ei. Nu există precepte prin care să poată fi învățat acest farmec *secret*, aceste încântări imperceptibile, toate aceste elemente *ascunse* ale poeziei care *merge direct la inimă*”³⁴. Nichita Stănescu nu trădează, deci, nici în opțiunile sale teoretice, idealul modern al poeziei în favoarea unui ideal rațional de tip clasicist. *Inefabilul* bremondian se regăsește cu ușurință în “acest tulburător «nu știu ce», nematerializat niciodată, poate cel mai puțin reprezentabil dintre cuvinte, în planul simțurilor, acest misterios «nu știu ce» în care a rezidat întotdeauna farmecul artei, [...] pe care nici o definiție a poeziei nu l-a putut descoperi” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 79). Robert de Souza, un partizan al tezei lui Bremond, arată că sentimentul *inefabilului* “determină o stare de credință mai mult sau mai puțin conștientă, făcând posibile entuziasmul, exaltarea, exuberanța, în lipsa cărora intuiția nu ar putea țâșni”. Mai mult, “fiind singurul capabil să îmbrățișeze «realitatea unificatoare» a ființei și a lucrurilor, «inefabilul» sentiment din care ia naștere intuiția creatoare este sursa tuturor descoperirilor, atât științifice cât și artistice”³⁵. Acest lucru explică din ce cauză “tulburătorul nu știu ce” stănescian și “starea poeziei” generată de el se manifestă ca o tensiune creatoare euforică anterioară noțiunilor și metaforelor, ideilor filosofice și imaginilor lirice.

Inefabilul se află la limita dintre cele două mari domenii ale spiritului, rațiunea și sentimentul, conștientul și inconștientul. Rațiunea, sau gândirea științifică, folosește idei structurate, exprimate prin noțiuni. Sentimentul, sau gândirea poetică, folosește *ideile-vagi*, exprimate prin *metafore antinoționale*. Or, scrie Bergson, “viața noastră exterioară, așa-zis socială, are pentru noi mai multă importanță practică decât existența interioară individuală.

³² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1920, p. 98.

³³ Emile Meyerson, *La déduction relativiste*, Payot, p. 26, citat de Henri Bremond, *op. cit.*, p. 300.

³⁴ Henri Bremond, *op. cit.*, p. 196.

³⁵ Robert de Souza, *Un débat sur la poésie*, în Henri Bremond, *op. cit.*, p. 311.

Noi tindem instinctiv să ne solidificăm impresiile și să le exprimăm prin limbaj”³⁶. Efortul poetului va consta, prin urmare, în a surprinde și a menține gândurile sub formă vagă, magmatică, precum și în a găsi un limbaj antinoțional, capabil să le reproducă fără să le mortifice.

Pornind de la aceste distincții psihologice, Nichita Stănescu dezvoltă o antropologie speculativă dualistă. Ideile structurate și ideile vagi își au originea în două moduri opuse de raportare a omului la univers. Pe de o parte, e vorba de cunoașterea prin intermediul organelor de simț, de cealaltă, de “cunoașterea prin sentimente”. Cunoașterea senzorială oferă omului informații precise, dar limitate la anumite “plaje de frecvență”, pe care le recepționează, în ordine descrescătoare, vederea, gustul, mirosul, auzul și pipăitul. Discontinuitatea percepțiilor determină, la rândul ei, insularitatea ideilor formate pe baza lor. Pentru a depăși această condiție fragmentară, ideile au structuri afine, ceea ce le face capabile să se combine în teorii coerente, creierul însuși fiind un uriaș organ integrator, cu rolul de “a pune într-o oarecare armonie informațiile provenite de la organele discontinui de cunoaștere” (*Dintr-un abecedar marțian*, XX, 49).

De cealaltă parte, cunoașterea prin sentimente opune cuantificării senzoriale un integralism afectiv. Sentimentele sunt reprezentări sferice, care încearcă să complinească hiatusurile dintre percepții. Așa cum senzațiile se sublimează în idei structurate discontinue, sentimentele se sublimează în idei vagi totalizante. Ideile vagi nu se îmbină în rețele teoretice, ci umplu fiecare, individual, întreg spațiul conștiinței. Ideile structurate au o natură cantitativ-matematică și se reduc, la limită, la numere. Ideile vagi au o natură calitativă și se reduc, după Nichita Stănescu, la litere. “Numărul reprezintă coerența absolută, generalizată sau cu puțință de a fi figuralizată în idee. Metafora de esență metalingvistică sau antilingvistică nu poate reprezenta nici un fel de număr, nu are caracterul numărului, iar prezența ei în conștiință este numai aceea a unei idei vagi” (*Logica ideilor vagi*, XX, 151). Din acest postulat vor decurge reveriile pe tema opoziției dintre 1 și A. După cum se poate vedea, Nichita Stănescu evoluează în continuare în sîajul ideilor lui Bergson, care distinge alteritatea cantitativă a ideilor ce reflectă obiectele exterioare, reducându-le la numere, de alteritatea calitativă a stărilor de conștiință pure, ireductibile.

Întreaga poetică stănesciană se sprijină pe această psihologie dualistă, ce organizează mentalul în două loturi concurente de funcții. “Literatura își are la origine, scrie poetul,

³⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 99.

încercarea de a acoperi zonele neînregistrate senzorial ale naturii” (*ibidem*). Poezia este o formă de cunoaștere integrală, “sferică”, activând nu organele de simț individuale, ci un organ total, pe cale de a se dezvolta în om, organ ce va fi capabil să perceapă inefabilul «nu știu ce». Poetul caută să atingă locul mental unde “văzul se transformă întrucâtva în auz, ca să poată comunica între ele”, căci “numai la această linie de cedare reciprocă a specificului poate exista comunicare” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 80). Într-o interpretare proprie a istoriei poeziei universale, Nichita Stănescu vede în “corespondențele” lui Baudelaire și în doctrina simbolistă o tentativă de refacere a punctelor de legătură dintre auz și văz, miros și gust. “Din acest punct de vedere, metafora, cuvântul nu are atât rolul comunicării, cât rolul de a complini discontinuitatea de percepție a structurii umane” (*Logica ideilor vagi*, XX, 151). Scurtcircuitările metaforice nu reușesc totuși mai mult decât să arunce poduri fragile peste abisurile zonelor nepercepute. Ele nu ating continuumul psihic, pânza freatică a “stării” mentale, singura care se află într-o corespondență biunivocă cu continuumul naturii și care ar putea lua un decalc complet, fără goluri, al acesteia. Fluxul conștiinței (ne aflăm tot în orbita lui Bergson) trebuie surprins înainte de cuantificarea lui în idei, înainte ca în el să se opereze decupajul realității prin noțiuni³⁷.

Nichita Stănescu crede că intervalul dintre idei, ce alcătuiește “atmosfera” mentală, ar putea fi sugerat de intervalul dintre cuvinte, de spațiile în aparență goale unde se țin tensiunile și legăturile semantice. El ajunge astfel să elaboreze proiectul *necuvintelor* și al poeziei metalingvistice: “în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau mai bine zis un necuvânt. Ca o ipoteză de lucru vom folosi termenul de necuvânt, necuvinte, pentru a indica elementele primordiale ale poeziei așa cum se nasc ele, nenotionale și ambigue” (*Fiziologia poeziei sau despre durere*, XX, 168).

Gândirea teoretică și gândirea poetică nu diferă în ultimă instanță după instrumentele lor (idei, respectiv sentimente), ci după calitatea stării care creează aceste instrumente. Omul poate alege între o cunoaștere corpuscular-discursivă și una ondulatoriu-intuitivă. Prin lentilele divergente ale acestor modalități cognitive, domeniul sensibilului se descompune în senzații, respectiv sentimente, iar domeniul inteligibilului în idei structurate, respectiv idei vagi. Teoreticianul “vede” ideile, adică le distinge și le structurează; poetul le “trăiește”, lăsându-le într-o stare nedefinită. Acest criteriu este suficient pentru a despărți adevărata poezie de idei de filosofia versificată și el îi permite lui Nichita Stănescu să se delimiteze de

³⁷ În formularea lui Marin Mincu, Nichita Stănescu “încearcă să readucă în act, să reactualizeze acel real

poetii raionali-discursivi: “Camil Petrescu declara într-o poezie a lui: «Eu am văzut idei». Multora le-a plăcut acest vers, mie nu-mi place defel. Cum să vezi idei? Mai bine trăiești niște idei”. “A degusta senzația ideii, comentează Ștefania Mincu, [...] a mângâia o idee (care nici măcar nu e idee la propriu, ci «umbra unei idei», o *câtime* de realitate simțită!), a o atinge în gest, nu e totuna cu «a vedea idei» prin convenția unor simboluri”³⁸. Ideea are virtuți poetice numai dacă, instalându-se în poet, activează sinergic întreg inconștientul acestuia. Iată cum descrie Nichita Stănescu depunerea lentă în suflet a imaginii femeii: “Mi-e foarte greu să vorbesc despre femeie, sau mai precis, despre ideea de femeie în metafore. Ar trebui să apară ideea de femeie în mine și ea, de îndată, ar fi însoțită de cântece. Altfel, cuvintele mi-ar fi silnice. Femeia nu este o prezență constantă și atotcuprinzătoare în spiritul unui bărbat. Ea vine odată cu înserarea gândirii și dispare odată cu zorii gândirii” (XXVII, 133).

Ideile vagi se află între concepte, în spațiul lichid al gândurilor nebuloase, ce nu au intrat pe rețeaua gândirii sistematice și nu au apucat să se solidifice în idei structurate, articulate în teorii. *Starea poetică* evită sistemul de vase comunicante al rațiunii, făcând efortul de a se menține în *nodurile* căilor psihice. Tensiunea mentală rămâne nedescărcată, fiind blocată înainte de a intra pe releele amortizante ale logicii. Acest surplus de energie creează o stare de euforie, de preaplin afectiv. Halourile ce se nasc prin “stoparea” conceptelor au efectul unor alcooluri care, după cum se exprima G. Călinescu în privința lui Eminescu, “aromesc” conștiința. Poetul trăiește o stare de beție a lucidității, o transă provocată de “inhibarea” abstracțiunilor. “Subiectul înregistrează ca în stare hipnotică, hiperreală, ceea ce se petrece cu sine: o conștiință a lipsei de conștiință, un fel de pithiatism în stare de transă”³⁹. Construcțiile speculative nu sunt asumate ca sisteme reci, gânditorul se implică în ele într-un mod mistic. *Starea poeziei* presupune o narcoză ce folosește drept excitante psihedelice nu numai impulsurile obscure, trăirile confuze și intuițiile fulgurante, ci și ideile și speculațiile metafizice.

Nichita Stănescu a învățat să folosească tensiunea subliminară a conceptelor, pentru a construi jocuri mirifice de artificii mentale. Oprind în mod brutal ideile din evoluția lor rațională, el le obligă să facă explozie și să elibereze energia înmagazinată în ele. Adeseori, poetul forțează structura logică a conceptelor, le exploatează tendința de integrare în sisteme,

ambiguu de dinainte de conceptualizare de care vorbea Lacan”. *O poetică a rupturii*, XXII, 54-56.

³⁸ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 321.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

punându-le în contexte improprii, care le năruie legile de coerență internă. “Energia a ceea ce scrie (energie care în timpul lecturii ne face să plângem, să râdem, să visăm etc.) este preluată din energia (autoritatea) convenției și canalizată cu abilitate într-o direcție neconvențională, artistică”, scrie Alex. Ștefănescu⁴⁰. Logica nu e abolită în poezia lui Nichita Stănescu, dar e folosită în contratimp și distorsionată, pentru a i se activa forțele de rezistență. Insolite, introduse în câmpuri vagi, anamorfotice, ideile emit niște cuante de energie, niște “lucioli de vis”. Față de strălucirea mată și uniformă a ideilor structurate într-un sistem filosofic sau științific, *starea poeziei* activează centri electrostatici explozivi, cu descărcări (revelații) fulgurante. Tensiunea provine din ceea ce poetul numește un *gol de idee*, un *nod* al gândirii, care, asemeni “corpului negru” din fizica radiației sau “sunetului alb” din acustică, are valoarea maximă, de etalon creator.

“Sistemul” pe care îl dezvoltă Nichita Stănescu în eseurile sale nu este o construcție filosofică, pentru că nu e întemeiat pe logică sau dialectică, ci pe o para-logică, o logică a paradoxurilor sau o logică a terțului inclus. Demonstrațiilor lineare, eseistul le preferă racursiurile abrupte, salturile vertiginoase de pe un plan pe altul. Aceasta nu înseamnă că “sistemul” său ar fi total lipsit de coerență, dezarticulat, ci doar că legile care îl configurează fac parte mai degrabă dintr-un instrumentar mitic decât dintr-unul filosofic. Nichita Stănescu se încadrează destul de bine în categoria gânditorilor contemporani prin care Lucian Blaga definește noul “eon dogmatic”, gânditori ce lucrează cu antinomii transfigurate și paradoxuri axiomatice. Originalitatea sa stă nu în crearea de noi categorii și concepte, ci în modul imprevizibil în care assemblează categorii preexistente, culese de pretutindeni din istoria filosofiei și a gândirii.

Poetica lui Nichita Stănescu nu are cum să reprezinte, deci, o întoarcere la formula discursiv-logică a clasicismului. Poetul nu abandonează comportamentul liric în favoarea unui comportament teoretic, dimpotrivă, el păstrează privirea subterană, sinestezică, specifică poetului modern, dar o extinde și asupra rațiunii. Prin aceasta, el realizează o integrare a vieții mentale prin creație, atât în laturile ei obscure (cele selectate de modernism), cât și în cele luminoase (repudiate de modernism). Atitudinea aceasta recuperatoare ar putea fi probabil cel mai bine cuprinsă sub numele de postmodernism. Deși nu trădează idealul modern al poeziei (“tulburătorul nu știu ce”), poetica abstracționistă a *Elegiilor* îl depășește într-o formulă mai largă, inovatoare, adeseori percepută ca o “rupătură în interiorul

⁴⁰ Alex. Ștefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Editura Minerva, București, 1986, p. 185.

poeticului” și o “reformulare a lirismului în poezia românească”⁴¹, drept “cea mai importantă apariție în poezia ultimelor două decenii”⁴², ca o schimbare profundă a destinului poeziei contemporane ⁴³ sau ca o adevărată “mutație a poeziei românești”⁴⁴.

Extinderea, în anii '80, a *Weltanschauung*ului postmodern, cu spiritul său integrator, pare să fi înlesnit înțelegerea lui Nichita Stănescu, chiar dacă noua generație nu-i mai împărtășea idealurile metafizice și nici poetica (parțial) metaforică, preferând o poezie metonimică, a concretului cotidian. A devenit însă limpede faptul că opera sa nu părăsește nici o clipă (ca formulă lirică, nu în variațiile valorice) tărâmul literaturii, reprezentând, dimpotrivă, o lărgire a acestuia prin recuperarea întru poezie a speculațiilor și viziunilor filosofice și științifice. Autorul *Necuvintelor* îl întâlnește astfel, peste timp, pe Eminescu, care valorificase și el, din plin, orizonturile *cogitoului*, grație geniului său totalizator de tip romantic. O asemenea integrare mai fusese încercată, în interiorul arcului de timp cuprins între Eminescu și Nichita Stănescu, de către Lucian Blaga și Ion Barbu, dar, fapt simptomatic pentru orizontul modernist în care se înscriu acești doi poeți, ei nu au reușit să consolideze în mod definitiv sinteza, ci au sfârșit prin a disocia creația artistică de cea filosofică, respectiv matematică. Totalitatea romantică eminesciană își are un corespondent abia în totalitatea de tip postmodern a lui Nichita Stănescu, ceea ce le deosebește fiind faptul că prima se configurează într-un mod oarecum spontan (deoarece nu avea încă de înfruntat spiritul disociant al modernității), în timp ce a doua este rodul unei opțiuni lucide, al unui efort deliberat de depășire a schizoidiei secolului nostru.

Pentru a fi eficientă, poetica dezvoltată de Nichita Stănescu nu se putea limita doar la actul propriu-zis al creației. Degajarea, prin travaliul poetic, a unui eu esențial se conjugă inevitabil și cu o modificare a eului empiric al scriitorului. Pentru a se elibera din contingent, poetul trebuie să practice o tehnică interioară de purificare, prin care centrul vital al personalității sale să emeargă dintre obișnuințele și automatismele cotidiene. Continuând a pune problema în termeni bergsonieni, se poate spune că nucleul psihic din care izvorăște energia creatoare este activ, imprevizibil, în continuă mișcare, în timp ce construcțiile intelectuale produse de acesta sunt mai lente, pasive, inerțiale. Proiectul, creator și uman în

⁴¹ Marin Mincu, *Cununa de aur a poeziei*, în *România literară*, nr. 37/1982, p. 19.

⁴² Alexandru George, *La sfârșitul lecturii*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1988, p.353.

⁴³ Alex. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁴ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj, 1989.

același timp, al lui Nichita Stănescu pare să fi fost acela de a înlătura întreg balastul de obișnuințe gata primite, “armata de idei moarte”, astfel încât gândirea să redevină continuă, “personantă”, cum ar spune Blaga. Numai atunci când convențiile de gândire și comportament sunt abolite, subiectul se transformă într-un bun conducător de impulsuri vitale. Zonele opace, masele amorfe, porțiunile mortificate din psihic sunt atunci refluidificate și făcute transparente. Durata interioară nu mai e blocată în trăiri sterile, cum sunt graba, plictisul, nerăbdarea, neatenția. Totul recapătă viață, timpul devine semnificativ, consistent, intens. Poetul trăiește o stare de disponibilitate permanentă, o existență plină, percepând lumea asemeni unui seismograf. “Nichita nu are măsură, notează Aurelian Titu Dumitrescu. Se poate speria cumplit. Măsura lui este măsura curiozității lui. O zi începe la el nu cu o anumită oră sau cu un fenomen atmosferic, ci cu trezirea curiozității sale. Curiozitatea de a se afla pe sine. Când pare curios în a-i afla pe alții, tot pe sine, prin ei, vrea să se afle” (XXVII, 211).

Spontaneitatea esențială se obține prin identificarea eului empiric cu sinele vital. Aparent, curajul de a te modela după liniile fine ale desenului interior, de a rupe normele sociale de comportament, care mortifică *durata* genuină, poate fi confundat cu o frondă teatrală. În spatele dorinței de exotism, de ex-centricitate, s-ar putea ascunde tocmai dorința de a te afla în *centru*, de a fi adulat. Totuși, *starea poetică*, așa cum a practicat-o Nichita Stănescu, mi se pare a fi corelată, prin chiar natura ei, lipsei de vanitate și orgoliu. Aceasta nu înseamnă abolirea conștiinței de sine, ci doar a *părerii* de sine, adică a tuturor autoproiecțiilor în diferite posturi sociale. Scriitorul renunță la “imaginea” de om respectabil, bine integrat, ce acceptă convențiile mediului și asumă responsabilitățile impuse de acesta etc., adică la tot acel sistem de atitudini care îl aliniază unei medii umane. E adevărat, statutul de poet este el însuși o “mască” socială, dar este masca cea mai puțin constrângătoare. Romanticii au fost cei care, pentru perioada modernă, au acreditat mitul poetului iconoclast, singuratic, în marginea societății, căruia, în virtutea geniului său creator, ar trebui să i se accepte excentricitățile. Nichita Stănescu a profitat din plin de un asemenea mit, arborarea măștii de poet fiind în cazul său nu numai expresia unei vocații, ci și o opțiune socială. “Rolul” de poet reprezenta un paravan ideal, la adăpostul căruia scriitorul putea proceda la adevărata reconstrucție interioară. Convenția o dată acceptată și de cei din jur, el nu mai era văzut de ceilalți ca *omul* Nichita, ci ca *poetul* Nichita. Prin aceasta, el își câștiga libertatea de a fi cu adevărat spontan, căci nu mai avea de dat seamă, ca un om obișnuit, de faptele sale.

Tipul acesta de libertate nu are nimic de-a face cu libertatea nietzscheană a

supraomului, care consideră că totul îi este permis în virtutea superiorității sale asupra semenilor. Nu este vorba de o libertate morală, care permite transgresarea categoriilor binelui și răului, ci de o libertate psihologică, care face posibilă dobândirea unei spontaneități sporite în raport cu obișnuințele induse de mediu. Teoretic, această libertate pare a fi la îndemâna tuturor; totuși, practic, foarte puțini au acces la ea, deoarece necesită un lung exercițiu de “dezobișnuire de viață”, o desfacere treptată din întregul sistem de condiționări ce asigură o integrare socială rapidă și chiar comodă. Oricât de mari sunt bucuriile promise, poetul are de înfruntat, cel puțin la început, o acută angoasă inerțială, deoarece el trebuie să lucreze asupra supraeului său securizant. De aceea, labilitatea afectivă, histrionismul lui Nichita Stănescu nu erau pur și simplu o “poză” de poet, ci un proiect existențial de maleabilizare interioară, de rupere a automatismelor de atitudine și comportament. Postura de *poet* este o mască – în sensul jungian de *persona* – doar dacă este privită din afară; trăită dinăuntru, ea nu are un contur fix; mai exact, profilul ei este lipsa de profil, posibilitatea de a fi ceea ce vrei în fiecare moment și nu ceea ce cere situația sau conveniența socială. E un mod de ființare mai adevărat și mai viu, ce refuză încremenirea într-o atitudine determinată, oricare ar fi aceasta. El presupune efortul și curajul de a te menține în condiția unui *om*, după expresia lui Robert Musil, *fără însușiri*. Poetul nu *are* calități, el pur și simplu *este*.

Poetul face ca personalitatea sa, desenată de (pre)judecățile supraeului social, să se estompeze, istoria (biografia) sa personală să se erodeze, să devină nebuloasă, ininteligibilă, derutantă pentru cei din jur. De abia în acest spațiu ambiguu, asupra căruia contingentele nu au priză, el se regăsește cu adevărat pe sine, făcând loc vieții din adânc. Lecția *umană* pe care o dă Nichita Stănescu este aceasta: cele mai mari pustiiri interioare le provoacă dorința de a te identifica unei imagini despre tine, unei personalități bine definite. Eul esențial trebuie să rămână liber în raport cu persoanele (*personae*) noastre, fie că este vorba de eul infantil, de cel social, sau chiar de cel construit, cum este cel de poet. Este inutil a te opune, spre exemplu, atacurilor celor care îți contestă calitatea de poet, îl învață el pe Aurelian Titu Dumitrescu: “Când a văzut că acest soi de atacuri nu încetează, a hotărât să mă învețe să nu mă răzbun. Și m-a luat cu el pe la oamenii care îl negau și l-au negat dintotdeauna, și m-a rugat să rămân când astfel de oameni au venit la el. Rezista tuturor atacurilor fără să riposteze” (XXVII, 229). Indiferența nu se explică, evident, printr-un orgoliu nemăsurat sau printr-un complex de superioritate; ea vine din intuiția că energiile cheltuite pentru a “rămâne pe soclu”, deci pentru a-ți menține imaginea de poet în ochii celorlalți, sunt, chiar ele, energii rebutate, pierdute pentru poezie. Senzația de *a fi* are consistență internă, ea nu vine din afară.

Criticile și contestările celor din jur nu pot ataca decât imaginile pe care ni le formăm despre noi înșine, încât este inutil să încerci să susții asemenea idoli. Comportamentul poetic experimentat de Nichita Stănescu este într-o oarecare măsură liber până și de obligațiile poeziei, pentru că nucleul său coincide nu cu poezia (ca idee preconcepută), ci cu libertatea. *Poezia este libertatea interioară.*

Aparent, o asemenea definiție iese în afara esteticului și cade în cea a psihologicului. Ea decurge însă din subordonarea poeziei categoriei *inefabilului*, ca tensiune creatoare pre-imaginativă și pre-noțională, anterioară travaliului artizanal al scrisului. *Starea poeziei* nu este un epifenomen mental, este o stare existențială, un mod de a fi în lume. Observând că inspirația este un fenomen transsubiectiv, independent de voința personală, Henri Bremond o echivala revelației, cunoașterii venite din afara eului. Arta și știința, ca tehnici interioare de “traducere” a inefabilului revelat, se înrudesesc cu mistica. “Mistica estetică, mistica religioasă, mistica științifică; întreaga civilizație depinde de această trinitate cuprinsă într-o persoană unică: Poezia”, concluzionează Robert de Souza pledoaria sa în favoarea lui Bremond⁴⁵.

Revelația, scrie abatele francez, provoacă în cel inspirat o serie de răspunsuri și inițiative, precum iubirea, devoțiunea, începerea unei vieți morale, propovăduirea dreptății și a adevărului, toate fiind, în cele din urmă, un mod de “adaptare, adesea eroică, întotdeauna laborioasă, a întregii ființe la modelul pe care inspirația i l-a arătat”⁴⁶. Sartre consideră că imaginea lui Dumnezeu este însuși modelul interior pe care și-l ia omul, în dorința de a deveni o ființă ce își dă singură propria ființă. Or, acesta este și proiectul lui Nichita Stănescu: el vrea să se elibereze de somațiile și condiționările propriului trecut și inconștient, pentru a-și deveni propria cauză, propriul creator. După cum se vede, e vorba de un proiect faustic, poetul urmărind transcenderea planului empiric și configurarea unei noi personalități. Asemeni lui Descartes, el pornește autoconstrucția așezând la bază intuiția genuină a propriei existențe. Tehnica interioară folosită pentru izola nucleul de ființă constă în a desolidariza eul de reprezentările sale despre sine și în general de toate formele în care tinde să înghețe fără să-și dea seama. Titlurile cu iz scolastic din *Necuvintele*, “Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el? Ce este viața? Când începe și încotro se îndreaptă? Cine sunt eu? Care-i locul meu în Cosmos?” nu sunt simple parafraze la o retorică medievală. Ele sunt construite după tiparul interogațiilor apofatice specifice tratatelor gnostice de la începutul erei

⁴⁵ Robert de Souza, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁶ Henri Bremond, *op. cit.*, p. 76.

creștine. “Unde malum, et quae? Unde homo, et quomodo? Unde Deus?” (De unde vine răul și de ce? De unde vine omul și cum? De unde vine Dumnezeu?) erau întrebări maieutice prin care se proceda la izolarea nucleului divin din persoana umană. Mistica hindusă cunoaște și ea tehnica interioară a interogației. Un mare mistic contemporan, Maharshi, răspunde în felul următor întrebărilor puse de ucenici: “—Pentru ce trebuie să suferim?/ —Cine suferă? Cine este supus suferinței în acest moment?/ —Cum aş putea să risipesc apatia în care mă aflu?/ —Apatia cui? Caută să afli!/ —Cum mă pot elibera de karma?/ —Karma cui? Ai grijă să nu fi autorul faptelor tale./ —Eu sunt învăluit de Maya. Cum să mă eliberez?/ —Cine e învăluit de Maya? Cine dorește să se elibereze?”⁴⁷. Maieutica lui Maharshi urmărește instalarea unei sciziuni permanente între *eu* și *al meu*, pentru ca, pe măsură ce se sesizează pe sine ca fiind diferit de toate fenomenele pe care le provoacă și în care este angrenat, eul esențial să se dezimplifice complet din sistemul de legături karmice.

Aventura poetică a lui Nichita Stănescu urmează un traseu asemănător, fiind o *questă* existențială, purtată *prin* poezie. Poezia servește drept instrument de transcendere a eului contingent, fiind, într-un fel, echivalentă tehnicilor mistice, extatice, ascetice etc. Constatând că devoțiunea, contemplația sau eroismul sunt răspunsul sfântului, al misticului sau al eroului la revelație, Henri Bremond arată că “poetului nu i se cere să răspundă decât prin cuvinte. Aici e ceea ce, în mod curios, îl distinge de ceilalți inspirați. E vorba însă de cuvinte care, la fel cu actele tăcute ale celorlalți, continuă experiența inițială pe care încearcă s-o traducă. [...] Contemplația înaltă a misticului este tăcere, la fel iubirea, sau eroismul. Ea nu se exprimă în afară decât ca un efort generos spre sfîntenie. [...] Ei au altceva mai bun de făcut decât să scrie: poetul, ca și poet, nu are nimic altceva de făcut. Cuvintele sale depind strâns de experiența poetică însăși; se identifică ei”⁴⁸. Aceasta înseamnă că poezia nu își pierde specificul estetic chiar dacă este folosită ca tehnică interioară. *Starea poeziei* nu este un act narcisiac, ci are o semnificație ontologică, de proiect ființial. Nichita Stănescu nu *arborează* masca de poet, el *se transformă* în poet, remodelându-și întreaga biografie. Miza poeziei nu se joacă în planul semiologiei, ci în cel al existenței, autorul *Elegiilor* fiind așezat de Ioana Em. Petrescu în tendința contemporană a liricii de a trece dinspre dimensiunea poetică spre cea ontologică. De o “ontologie a sensului” vorbește și Ștefania Mincu⁴⁹, dar criticul analizează lirica lui Nichita Stănescu mai mult ca o lirică autoreferențială, care nu reflectă

⁴⁷ Shri M. Venkataramiah, *Talks with Ramana Maharshi*, I-II, Tiruvannamalai, 1935, p. 10.

⁴⁸ Henri Bremond, *op. cit.*, p. 76-77.

decât propriile procese de creație. Or, deși căutarea și remodelarea de sine a poetului e purtată cu mijloacele poeziei, poezia însăși nu depinde de o intenție pur estetică, ci narează (prilejuiește) o experiență spirituală reală. Chiar atunci când descrie facerea unui poem, Nichita Stănescu vorbește nu de o experiență de creație în oglindă (scriu despre faptul că scriu etc.), ci de o întâmplare a spiritului său, având aceeași consistență cu alte experiențe interioare, cum ar fi angoasa morții, levitația și extazul, bucuria sau tristețea, euforia cunoașterii etc. Cu alte cuvinte, în *starea poeziei* accentul cade pe *stare*, poezia fiind doar tehnica interioară de atingere și narare a stării. *Epica magna* este o aventură existențială, care, folosind poezia drept vehicul, înfățișează o questă spirituală, echivalentă nu în mijloace, ci în etapizare și procese psihologice, unei căutări mistice.

Senzația de transcendere a eului empiric stă la baza conceptului de *poezie impersonală* folosit de Nichita Stănescu. Conștientizând și instrumentalizându-și conceptual fuga din contingentă, poetul nu mai resimte dorința de ruptură ca pe o modalitate de “alienare”, ci ca pe o formă de “impersonalizare”. Prin aceasta, încărcătura tragică a conceptului este sublimată și neutralizată. “Impersonalitatea stă în conștiință și ea se află într-un raport dialectic cu starea de alienare. De fapt, impersonalitatea e o încercare de a da un sens pozitiv alienării” (XXVII, 299). Depășirea sentimentului de înstrăinare marchează reușita procesului prin care poetul se transbordează din eul empiric în sinele esențial. Din acest moment, dedublarea încetează să mai fie resimțită ca un proces morbid, devenind, dimpotrivă, un catharsis eliberator și un punct de plecare pentru autoconstrucția interioară. Alienatul e prizonier în singurătatea propriului ego; poetul impersonal, în schimb, sparge limitele egoului, abandonează spațiul clausturant al propriilor obsesii, deschizându-se comunicării cu ceilalți. *Starea poeziei* e un releu de comunicare empatetică între scriitor și cititorii săi: “starea de spirit impersonală este cea care dă măreție scrisului, căci personalitatea poeziei cuiva nu stă în starea de spirit a autorului și nici în textul poemului, ci în sutele și miile de cititori care refac pe sinea lor sinea impersonală a stării de grație” (XXVII, 107).

Poetul nu poate intra în starea de grație decât transgresând planul biograficului și al accidentalului. Proiectul său va fi acela de a degaja eul de atributele sale întâmplătoare, de a adânci tot mai mult distanța dintre *eu* și *al meu*. Aceasta e experiența abisală narată în *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea lui “Tu”*: “Ceea ce este mai departe de mine,/ fiind mai aproape de mine,/ “tu” se numește.// Iată, m-am trezit zbătându-mă./ Se zbătea în mine “tu”/

⁴⁹ Ștefania Mincu, *op. cit.*, 20.

“tu”, pleoapă, te zbăteau, / tu, mână, / tu, piciorule, te zbăteau / și deși stam întins, alergam / de jur împrejurul numelui meu. // Numai numelui meu nu-i spun “tu”; / în rest însuși sufletul meu / este “tu”, / tu, suflete” (IX, 13). Termenul ultim la care ajunge poetul prin această desfoliere progresivă a eului din alteritate este *numele*.

Cu aceasta, devine limpede și diferența dintre tehnica interioară a lui Nichita Stănescu și cea din psihologia mistică în general. Chiar dacă ele au ca punct de plecare comun, așa cum susține Bremond, *inefabilul* revelat, chiar dacă scopul lor inițial este transcenderea concretului și configurarea unei noi personalități, chiar dacă asceza și scrisul (“prière et poésie”, ar spune abatele) sunt echivalente în acțiunea lor cathartică, punctele lor finale sunt divergente. În timp ce misticul se regăsește în substanța lui Dumnezeu, a Unului, a Binelui, a lui Brahman, autorul *Necuvintelor* își găsește identitatea în formula “Eu sunt Nichita”, adică într-o substanță lingvistică, în nume, în cuvânt. În bună tradiție romantică, limbajul este sacralizat. Identitatea mistică atman-brahman (“Eu sunt Dumnezeu”) este înlocuită de identitatea eu-cuvânt (“Eu sunt numele meu”). Dacă absolutul misticului este divinitatea, absolutul poetului este poezia. Misticul caută nemurirea în spiritul divin, poetul – în spiritul uman, în cultură.

Am insistat asupra acestui paralelism între metapsihologia religioasă și psihologia creatoare a lui Nichita Stănescu, deoarece experiențele spirituale relatate de poetul român au adeseori nuanțe mistice, transcendente. Decorporalizarea, înălțarea la cer, fulgerarea revelației, contopirea cu Marele Tot sunt scheme imaginare cu o mare recurență în versurile sale. La fel de semnificativ rămâne însă faptul că, deși aventura lui existențială țintește la un moment dat spre absolutul divin, ea sfârșește totuși spre a se reîntoarce spre sine. Trăirii metafizice, scriitorul îi va opune o trăire contingentă, creând în felul acesta două regimuri imaginare concurente, două universuri complementare, unul inteligibil, altul sensibil. Dacă axa existențială a misticului țintește spre transcendent, axa poetului sfârșește prin a se reînfașura în imanență.

Dar, chiar dacă Nichita Stănescu nu este un *homo religiosus*, experiența sa nu este mai puțin exemplară. Fără a fi un *guru*, el este un maestru spiritual, ce fascinează prin autenticitatea destinului pe care și l-a construit. Căci, în spatele unei biografii mai mult sau mai puțin laudabile, se simte prezența unui *numinosum*, a unui eu esențial iradiant. “Prima senzație pe care o ai în fața lui, observă Aurelian Titu Dumitrescu, este aceea că vezi o structură total străină față de ceea ce văzuseși până atunci. Ca și în cazul lui Eminescu, Nichita omul seamănă până la identificare cu opera” (XXVII, 221). El este unul dintre puținii

oameni care și-au provocat o mutație interioară, părăsind printr-un efort deliberat de autoconstrucție condiția comună și glisând, în ultimii cinsprezece ani de viață, într-o identitate nouă, *străină*. Comportamentul său histrionic încetase de a fi o mască, exprimarea sa paralogică, vizibilă nu numai în *Respirări*, ci și în interviurile din *Antimetafizica*, nu mai era un simplu joc. Starea de poezie a încetat să fie o stare alternativă la starea obișnuită a existenței, omul s-a construit în mod real ca poet, a început să gândească cu adevărat în altă limbă, cu toate riscurile de înstrăinare față de lume presupuse de această transformare. Cu cât experiența sa este mai stranie, cu atât ea este mai revelatorie, deoarece esența persoanei umane este tocmai ireductibilitatea și irepetabilitatea. Prin proiectul său poetic existențial, Nichita Stănescu a dus până la capăt procesul propriei individuații, devenind ceea ce Jung numește o *personalitate mana*.

Înțeleasă în adâncimea ei, o astfel de personalitate este copleșitoare. Cel ce reușește să-și depășească propriile limite descoperă în Nichita Stănescu, după cum mărturisește Aurelian Titu Dumitrescu, un microcosm vertiginos. “Cu Nichita nu poți avea decât două căi de comunicare. Una ar fi aceea de a-l lua drept ceea ce îți convine și poți suporta fără să clintеști din tine ceva. Dacă ai un oarecare farmec personal, deci trăiești cât de cât cu adevărat, el, din nevoia de a fi între oameni, acceptă. O altă cale ar fi aceea de a-l lua drept ceea ce este, drept ceea ce înțelegi că este. Și aici este copleșitor Nichita. De la o anumită dimensiune încolo, el pare a fi perfect, ideal. Numai lui însuși i se poate părea că este imperfect, fapt care îi ține trează aspirația. Dar perfecțiunea este imposibil de suportat, imposibil de înțeles, imposibil de relatat” (XXVII, 221). Fascinația pe care o degaja Nichita Stănescu provenea din spontaneitatea de gheizer deschis, de “vulcan care erupe după perioade nici măcar de el cunoscute, ca și cum trupul pământului ar scoate o gheară de foc” (XXVII, 228).

În concentrarea lor extatică, misticii străpung contingentul până la divinitate; Nichita Stănescu nu a mers până la capăt în această direcție, dar a străpuns și el lumea fenomenală până la un *numinosum*, acela al izvoarelor profunde ale eului. Printr-un efort de reconfigurare interioară, el a eliminat accidentalul biografic, până la a deveni transparent și a scoate la vedere acest izvor. Comportarea sa are imprevizibilitatea sursei originare. El e *adevărat* pentru că exteriorul său se modelează perfect după interior, asemeni unei plasmе perfect fluide, nesolidificate, care reproduce simultan mișcările tectonice de dedesubt. Trupul, comportamentul său, la fel cu poezia sa, sunt cel mai sensibil seismograf al celor mai inefabile seisme interioare. Coincidența între faptă și simțire, între gândire și atitudine este unul din cele mai puternice exerciții mistice – ikebana, sau arta ceaiului, cer o concentrare

perfectă a oficiantului asupra acțiunilor sale —, rezultatul fiind euritmizarea conștiinței cu inconștientul, unificarea interioară.

Starea poeziei este o stare de putere, ce iradiază și asupra celor din jur. Prezența poetului are efectul unui magnet, ce reordonează liniile de câmp ale semenilor. Comunicarea acestei energii nu este discursivă, ci empatică. Cel care a reușit să se transpună existențial în ea devine la rândul lui un bun conducător de radiații vitale asupra celorlalți. După spusele lui Aurelian Titu Dumitrescu, Nichita Stănescu avea efectiv putere de modelare spirituală asupra celor dispuși să accepte modelarea. “Lui Nichita nu i se pot pune întrebări; într-un dialog cu el sau comunicî prin stare, sau nu comunicî deloc. Dacă el simte starea ta autentică, indiferent ce formă ar lua ea în întrebare, deodată spațiul său interior se lărgeste, asemeni albiei unui râu subteran ce, prin eroziune, a rupt peretele unei peșteri, făcând un cot prin lumină spre a se întoarce prin alt punct, nebănuit anterior, la sine, în întuneric liniștit. Dacă starea ta e autentică, indiferent de felul în care transpare în întrebare, Nichita îți îmbogățește relieful cu o formă. Dacă starea ta nu este autentică, Nichita umilește protocolar întrebarea, devenind strălucitor, atingându-se de ea pentru a lua traiectorii imprevizibile ca o bilă de biliard care, prin deviație din altă bilă, lovește colțul interior al mesei spre a se întoarce pe traiectoria gândită de cel care a lovit-o, aducând victoria. În acest caz, Nichita dă o teorie, iar nu un răspuns. Nu i se pot pregăti întrebări dinainte, trebuie să îl iubești și să intri din solidaritate în starea lui” (XXVII, 210).

Astfel de portrete spirituale nu țin numai de o mitologie adulatorie, de o biografie romanțată. Având în vedere faptul că Nichita Stănescu este un “mutant”, portretul omului coincide cu portretul eului creator, biografia fiind revelatorie pentru operă. Felul de a fi în lume se ordonează similar felului de a fi în poezie, existența și lirica folosind aceleași “tehnici” cum sunt citarea intertextuală și imitarea tonurilor, asociaționismul spontan, înșurubarea imaginilor, suprapunerea figurilor, dialectica în trepte. Curajul de a da voie gândului să sară mereu ex-centric, după cele mai halucinante conexiuni, manifest nu numai în poezii și aforisme, ci și în interviuri sau în discuțiile obișnuite, nu ține de o simplă mască de poet insolit, ci de structurarea unei noi coerențe psihice. Poetul pare să foreze continuu în masa lichidă a inconștientului, ignorând deliberat formele solidificate pe care această lavă originală le ia la suprafață. “Nichita, scrie Aurelian Titu Dumitrescu, dă imaginea unor galerii deschise de mină prin care poți înainta atât cât îți sunt curajul, priceperea și spațiul interior pe care vrei să-l umpli, niște galerii care se pot surpa oricând, închizând muritorului drumul spre diamantul cristalizat în adânc” (XXVII, 228). Radioactivitatea zăcămintului atins de poet

este cea care declanșează prin empatie mișcările psihice ale celor din jur. Atrăgându-i pe partenerii de dialog pe sinapse revelatorii, ea sfârșește prin a le induce și lor *starea*.

Această poezie, echivalentă unui “exercițiu spiritual” de afirmare a ființei, este numită de Nichita Stănescu *poezie pulsatorie*⁵⁰. E o poezie “existențială” pentru că urmează îndeaproape viața spiritului, notându-i pulsul. “Ea nu mai descrie o stare de spirit, ci o reface și o re trăiește odată cu cititorul, discursul poetic contopindu-se cu înțelegerea sau alinarea centrilor, nucleelor de tensiune a revelației. Începi, dacă starea de spirit e aluvionară, aluvionar, dacă se înțețește, după necesitate, treci în cadrul aceleiași poezii de la versul alb la versul liber, finalul poate fi stins și melodios sau, dimpotrivă, abrupt și aritmic” (XXVII, 294). Ductul inspirației e o sinusoidă cu perioadă și amplitudine variabile, în funcție de viteză și intensitatea stării. Versul devine un instrument ideal de autoinvestigație, un barometru sensibil și exact al schimbărilor de atmosferă afectivă. Structurându-se după ritmurile biologice ale poetului, opera desenează o *saga* interioară, o “singură *carte*, «cronică» a destinului său”⁵¹. Fiecare poem reproduce “graficul gingaș al unei stări într-o sintaxă”⁵². Scriitorul nu sistematizează, retrospectiv, rezultatele autoscopiei, ci folosește pagina de manuscris drept hârtia gradată pe care sunt înregistrate sinusoidalele stării. “Mi-ar trebui, scrie poetul, o tablă neagră și o cretă albă ca să-ți desenez schema unei pulsații într-o poezie *modernă* sau *antică* și ca să-ți desenez cum se frânge pulsația în metafora numită clasică și ce traseu straniu a putut să-l aibă poezia cu rime și ritmuri perfecte” (XXVII, 295).

Durata bergsoniană găsește în poem un “corelativ obiectiv” care îi reproduce fluxul. Poetica lui Nichita Stănescu constă în a epiciza actele mentale, în a spațializa prin scris procesele afective și cognitive, în a desfășura liniar trăirile simultane. Lirica este o *epica magna* a sufletului. Procedul liric pus în joc de autorul *Elegiilor* este micronarațiunea simbolică⁵³, ai cărei protagoniști simili-mitici sunt complexe suferințiste. Poetul narează liric mișcarea inițiativă, obstacolele, salturile și revelațiile trăite de conștiința sa. În ultimă analiză, e vorba de o poetică a spontaneității, dar cu precizarea că aceasta nu e un dat “spontan”, ci trebuie obținută printr-un dificil travaliu artistic. Darul natural de a versifica este și el tot un

⁵⁰ Termen pe care poetul se pare că l-a preluat de la un comentator al său, Ion Pop, *Nichita Stănescu - Spațiul și măștile poeziei*.

⁵¹ Al. Condeescu, în XXV, 20.

⁵² Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 327.

automatism și de aceea poetul e obligat întâi să se dezobișnuiască de el. “Am încercat să perfecționez acest mod de transmisie, la început ratându-l aproape integral, din pricina artificială a stârnirii fuxului de comunicare. Dar nenumăratele exerciții, foarte similare cu acelea ale pianistului pe claviatură, mi-au dat satisfacția ca, în momentele de inspirație, să iau precis acordul pe claviatura semantică, fără să mă mai uit la clape” (XXVII, 294). “Practica” pe care trebuie să o desfășoare poetul constă în identificarea celor mai directe relee care unesc faptele de conștiință cu simbolurile lor lingvistice.

Poezia este un instrument de exprimare transfenomenală, “un mod de a acționa mai real asupra realului, un mod de a lovi ținta mai scurt” (XXVII, 294). Ca mijloc de cunoaștere, ea nu aparține eului empiric, organ retardat și imperfect, ci eului esențial. Ea tinde să se constituie într-un organism de sine stătător, sau, cum ar spune Jung, într-un complex autonom în raport cu egoul social al scriitorului. “Acum vreau să-ți spun că tendința mea este să izbutesc să fac o poezie cât mai materială cu putință, cât mai vie, resimțită, dacă s-ar putea, chiar ca un organism viu și independent de cel care o creează” (XXVII, 295-296). Aici se află punctul de conjuncție între *poezia pulsatorie* și *poezia impersonală*. Aspirând să înlocuiască, în calitate de organ de simț, trupul empiric al poetului, poezia primește ea însăși materialitatea și consistența obiectelor sensibile. O poezie care ar rămâne în zona abstractă a gândurilor nu ar avea ființă proprie; întrupându-se, ea se rupe de subiectivitatea care a creat-o, se impersonalizează. Oricum, alienarea nu e radicală, condiția liricii fiind duală: “Poezie impersonală absolută nu există, după cum poezie personală absolută nu există. E numai o deplasare a centrului de greutate” (XXVII, 297).

Teoretizând *poezia pulsatorie*, Nichita Stănescu a elaborat alte două metafore-concepte, esențiale pentru poetica sa: *punctul de fugă* și *nodulii de tensiune*. *Punctul de fugă* este un termen preluat din pictură, poetul mărturisind a fi fost “catehizat” în tainele perspectivei de către Nicolae Țuculescu. Punctul de fugă al unui desen este locul geometric spre care converg liniile și muchiile obiectelor reprezentate tridimensional. El structurează perspectiva în adâncime și dă tabloului tridimensionalitate și organicitate. E un fel de ochi al unui demiurg care organizează din interior lumea pictată. Cu acest termen, Nichita Stănescu desemnează punctul de coerență al conștiinței, vârful ei activ. Carl Gustav Jung compara într-un loc psihicul cu un peisaj nocturn peste care e plimbată lumina unui reflector. “Ceea ce, în această lumină, apare percepțiilor noastre este conștient, tot ceea ce rămâne în afară, în umbră, este

⁵³ Termen propus de Rodica Zafiu, în *Analize de texte poetice*, Editura Academiei R.S.R., București, 1986, p. 237.

inconștient, ceea ce nu înseamnă însă că ar fi inert și lipsit de viață. Dacă fascicolul luminos se deplasează, conținuturile care până atunci fuseseră conștiente dispar în inconștient, în timp ce noi conținuturi intră în câmpul luminos al conștiinței”⁵⁴. *Punctul de fugă* definit de Nichită Stănescu ar reprezenta chiar acest reflector care simbolizează conștiința. El se deplasează dirijat (în gândirea sistematică) sau liber (în reverii) pe deasupra peisajelor psihice și focalizează atenția asupra unui obiect sau altul. *Punctul de fugă* este indexul magic care conduce mersul gândirii. El este trasorul în veșnică mișcare al fluxului mental, argintul viu ce alunecă încontinuu fără a putea fi oprit. Pe el vrea să îl captureze poetul și, închizându-l în poem, să-l facă spiritul viu al acestuia. “Punctul de fugă nu este o problemă de tehnică poetică, ci aș spune, el întrucâtva este corespunzător cam cu ceea ce este metoda dialectică în filosofie. [...] el are și caracterul semnalului de contor Geiger-Müller în fața noilor iradiații poetice, aflate în câmpul poeziei moderne” (XXVII, 349).

Poezia pulsatorie are ca punct de fugă chiar centrul mobil al conștiinței, care joacă rolul de ac trasor. Acest ac este cel care schițează sinusoida poemului, decalc exact al fluxului de conștiință. “Elasticitatea acestei metode este maximă și capacitatea ei de a atinge în mod eficient zone îndepărtate sau chiar cu caracter paradoxal este mult superioară invenției rimei, a ritmurilor, a formelor fixe și a stărilor de haiku în poezie” (XXVII, 349). Poezia care urmează ductul *punctului de fugă* are plasticitatea și maleabilitatea gândirii înseși, ea putând reda toate ritmurile biologice. “Punctul de fugă are natura unei geometrii care se înmoaie în spațiu ca o frunză sau se întărește brusc cum apa se întărește în sloiul de gheață. O arhitectură care fluctuează și care se mișcă, care se dilată și se restrânge, devine o casă pentru înțelesul poeziei, cu mult mai convenabilă decât rigiditatea cubului, sferei, piramidei sau tetraedrului” (*ib.*). Mișcarea *punctului de fugă* ar putea fi descrisă în termenii geometriei organice a unui fractal.

Continuumul psihic se află în permanentă mișcare, de aceea formele imobile sunt inapte să se constituie într-un corelativ poetic al lui. Estetica lui Nichita Stănescu este esențialmente dinamică, dezinteresându-se de obiectele statice. Oprirea *punctului de fugă* ar însemna mortificarea lui în idee, dacă folosim distincțiile bergsoniene invocate anterior. “Sunt mult prea curios ca să generalizez cu grăbire dialectica gândirii umane și nu mă bate câtuși de puțin gândul s-o schimb de dragul frumuseții formale în înghețare metafizică” (XXVII, 347). Avantajul literaturii asupra artelor spațiale e acela de a se dezvolta pe axa

⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Buchet/Chastel, 1960, p. 40.

timpului, de a se împărtăși deci din substanța *duratei* pure. “De altfel, putem să spunem că numai ceea ce mișcă are natura concretului. Staticul este refuzat de artă chiar și în stadiul contemplării. Natura cuvântului de a se începe cu o literă și a se sfârși cu o literă îi dă mișcare în spațiu”. Poemul, la fel cuvântului, presupune și el parcurgerea unui traseu temporal, astfel încât “rezultatul unei poezii e o schimbare de punct de fugă, propunând un alt tip de concret într-un alt tip de mișcare” (XXVII, 349). Scrisul este deplasare a gândului, de aceea orice poem sfârșește într-o altă stare de spirit decât cea inițială. Excepție fac poeziile “în spirit de haiku”, al căror scop este tocmai cel de a surprinde, într-o formulă instantanee, o stare punctuală. Cu cât se desfășoară pe spații mai mari, cu atât versurile provoacă variații mai mari ale tensiunii mentale, consumarea unor stări și apariția altora, prin glisări fulgerătoare. “Ceva din tensiunea punctului de fugă este asemănătoare și cu schimbarea bruscă a voltajului pe o rețea ori cu a schimba deodată o ramură din copac într-un fulger rămurat” ((XXVII, 350). Ar fi interesant de stabilit o “hartă a punctelor de fugă” și o “lege a apariției lor și a dispariției lor în artă”. Fiecare poem s-ar constitui într-unul sau mai multe repere, a căror însumare topologică ar reface continuumul unei conștiințe.

Nodulii de tensiune sunt cea de a doua metaforă-concept, complementară *punctului de fugă*. Ei reprezintă tensiunea specifică proprie fiecărei stări de spirit pe care punctul de fugă o activează în mișcarea sa. Acesta din urmă joacă rolul de supapă față de energiile concentrate în fiecare *nod* mental, dându-le intrările și ieșirile. De aceea el este “aproape coincident cu schimbarea vitezelor de transmisie în cadrul unei poezii sau în cadrul unui corp de poezii” (XXVII, 348). *Nodulii de tensiune* sunt punctele de maxim și de minim unde se produc inflexiunile sinusoidei desenate de o *poezie pulsatorie*. Distribuția lor dă indicații exacte asupra dialecticii sufletești pe care o traversează poetul.

Ideea dispunerii topografice a stărilor de spirit i-a venit scriitorului, după propria sa mărturisire, urmărind mișcarea unui tren. “Vagoanele se încetineau, se hâțâneau, se opreau la cea mai mică stație, la cel mai mic punct feroviar, se descleștau greoi, accelerau, apoi iar încetineau, uneori opreau, alteori mergeau foarte iute, simțeam spațiul de sub mine de parcă l-aș fi făcut cu piciorul. Nu mai era parcurgerea unui drum de la un punct spre altul, era chiar un drum previzibil. Era un drum real. Atunci am sesizat nodulii de înaintare și de încetinire ai trenului, pulsațiile lui mai dese, mai rarefiate, refăcând aproape integral spațiul. Asociația dintre pulsațiile trenului și cele ale unei posibile poezii care să refacă sau să facă un [drum] real [a] apărut de la sine și de natura evidentei” (XXVII, 297). Intrarea în rezonanță, chiar accidentală, cu fenomene fizice și chiar mecanice sugerează faptul că fiecare ființă are o

vibrație biologică fundamentală. Muzica pitagoreică, mantrele hinduse, formulele “rugăciunii în inimă” sunt exerciții de punere la unison a ritmului visceral al omului cu ritmurile cosmice. Schiller mărturisea că își scrie poeziile având întâi intuiția unei melodii interioare⁵⁵, iar Valéry pornea de la un tipar ritmic nonfigurativ pe care îl umplea cu versuri. Henri Bremond consideră ritmul interior drept însuși modul original de manifestare a *inefabilului* și vede în el sursa tuturor activităților creatoare.⁵⁶ În modelul său de configurare a imaginarului, Ioana Em. Petrescu așază percepția ritmică la nivelul cel mai elementar al imaginii artistice, înaintea altor nivele cum ar fi cel al elaborării subconștiente (unde acționează categoriile spațio-temporale, tiparele imaginației materiale, arhetipurile mitice și modelul cosmologic adoptiv), cel al psihismului individual sau cel al influențelor impuse de mediul social.⁵⁷ Nichita Stănescu își focalizează poetica pe chiar acest nivel original al intuiției pure a formei interioare. Vibrațiile inaudibile ale conștiinței sunt folosite drept canava pe care se va țese poemul. “Nodulii de înaintare și de încetinire” ai stării de spirit constituie algoritmul care face ca imaginile și simbolurile să coaguleze într-un organism viu.

Limita ideală spre care țintește poetul este sugerarea ritmului pur. E ca și cum ar visa un oscilograf capabil să redea o pulsație fără să aibă nevoie de linia desenată. Materialul imaginar tinde să devină perfect transparent pentru *starea poeziei*. Prototipul unei asemenea lirici tranzitive sufletește e exprimat prin termenii de *poezie metalingvistică* și de *necuvânt*. “Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există. Semantica precede cuvântul. Poezia nu rezidă din [sic!] propriile sale cuvinte. Poezia folosește cuvintele din disperare. Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvântului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă. În poezie putem vorbi despre necuvinte; cuvântul are funcția unei roți, simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic” (*Cuvintele și necuvintele în poezie*, XX, 173). Limba este pusă în stare de criză, fiind silită să se neantizeze ca substanță. Semnificații ei trebuie vitrificați până când în spatele lor încep să se străvadă înțelesurile pure. Exemplul pe care Nichita Stănescu îl invocă obsedant este un “necuvânt” eminescian: “Iată cum o revelație, mai bine zis o mirare fundamentală ca aceea a versului «Nu credeam

⁵⁵ “Sufletul meu se umple întâi de un fel de predispoziție muzicală; ideea poetică nu vine decât după aceea”. Citat de Cassagne, *La théorie de l'Art pour l'art*, 1906, p. 423.

⁵⁶ “Acest ritm interior este experiența poetică însăși, *impresia, inspirația*, sesizarea imediată și masivă a acelei realități care scapă prozei.” Henri Bremond, *op. cit.*, p. 57.

să-nvăț a muri vreodată», desfoliată și refuzată de orice figură stilistică, se intensifică prin accelerarea sau încetinirea timpului interior până la a deveni suficientă sieși. Versul are natură metalingvistică, mesajul lui tulburător are ca material diferitele schimbări de viteze ale timpului interior” (XXVII, 269).

În funcție de gradul de transparență al semnificantului în raport cu semnificatul, Nichita Stănescu a făcut celebra clasificare a liricii în poezie fonetică (Coșbuc), morfologică (Arghezi), sintactică (Ion Barbu) și metalingvistică (Eminescu) (XX, 173-175). O asemenea axă imaginară vertebreează și evoluția liricii sale. Coroborând periodizările propuse de critici⁵⁸, pot fi distinse trei etape ale operei stănesciene: poezia metaforică a primelor trei volume; poezia simbolică ce începe cu *11 Elegii*; poezia metalingvistică din *Noduri și semne* și postume.

Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor, Dreptul la timp și o bună parte din *Roșu vertical* intră într-o preistorie a liricii lui Nichita Stănescu. Cristian Moraru o numește “copilărie a poeziei” și o pune sub semnul unei poetici a metaforei, ce a dominat lirica românească până în anii ’80. “Metaforicitatea copleșitoare” este văzută de critic ca o reacție compensatorie la realismul socialist, “o «afazie lirică», supralicitare a metaforei, a disponibilității de a numi un lucru prin alt lucru, de a substitui deci, am zice, dacă ne gândim la situația concretă a anilor ’60, contingentul «compromis» cu un substitut *de-contingent*”⁵⁹. Limbajul metaforic este o dublură a limbajului “de lemn”, viziunea metaforică este o replică la viziunile “realismului socialist”. În acest regim poetic, metaforele funcționează ca tropi “plasticizanți”, iar valoarea lor e dată de puterea de insolitare și de șoc. Originalitatea lor bazându-se pe imprevizibilitatea asociațiilor, metaforele sunt irepetabile, la a doua apariție nemaiaivând impact asupra cititorului. Din această cauză, ele nu se pot constitui într-un algoritm de modelare a materiei imaginare, rămânând doar spectaculoase focuri de artificii.

În ciuda aspirației spre *sens*, spre *viziune*, imaginile din aceste prime volume, aleatorii, caleidoscopice, nu reușesc să cristalizeze într-o viziune coerentă. Câteva imagini cu o recurență sporită, cum ar fi luna, teiul, calul, pasărea sau soldatul, încearcă să prindă consistență simbolică, dar se dizolvă rapid înapoi în nebuloasele lirice. În raport cu

⁵⁷ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Editura Dacia, Cluj, 1981, p. 13-45.

⁵⁸ Pentru unghiul de vedere luat în discuție aici, substanțiale sunt studiile lui Cristian Moraru și Ștefania Mincu.

⁵⁹ Cristian Moraru, *Nichita Stănescu – sistemul poetic*, postfață la Nichita Stănescu, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 339.

*Weltanschauung*ul aproape geometric de mai târziu, aici domnește o imprecizie generală a contururilor. Poetul lasă impresia că rătăcește printre modele, în căutarea tonului propriu, fără a fi descoperit încă acel *numinosum* care să-i centreze inspirația. Lumina aurorală în care sunt scăldate versurile nu e lumina tare și diamantină din *11 Elegii*. E o energie necontrolată, o exaltare fără obiect, care ține de *eul juvenilei*⁶⁰, iar nu de eul matur pornit în aventura metafizică. Poetul însuși avea să mărturisească: “Primele trei cărți pe care (sau mai bine zis care) le-am scris aproape nu mă reprezintă. Erau o speranță de a putea în fine tipări o carte «adevărată»”⁶¹.

Cu *11 Elegii*, Nichita Stănescu intră abrupt în cea de-a doua etapă, a poeziei simbolice și de viziune. Revoluția se datorează identificării de către scriitor a *stării poeziei* și instalării deliberate în ea ca regim mental al creației. Asumând poezia ca un mod de a percepe lucrurile, ca o luciditate extatică, el recuperează domeniile “interzise” până atunci – speculațiile metafizice, teoriile științifice –, adăugându-le celor deja explorate – iubirea, sentimentele etc. Într-o reală și exuberantă expansiune interioară, ce înlătură tabuurile tematice ale modernismului, el se abandonează cu egală spontaneitate și libertate inspirațiilor venind atât din sfera instinctelor cât și din cea a lui *ratio*. Integrând toate compartimentele vieții mentale, *starea poeziei* devine o stare existențială. Pentru scriitorul care se transpune doar intermitent în poezie, orizontul operei este inevitabil limitat; dacă am vrea să obținem portretul global al personalității sale ar trebui să juxtapunem toate modurile sale de a fi, atât cel poetic, cât și cele nepoetice, cotidiene. Pentru scriitorul care se transpune definitiv în poet, în schimb, universul operei devine automat *Weltanschauung*, viziune despre lume, instrument de cunoaștere și de relaționare cu exteriorul. În cadrul stării poetice, el trebuie să-și redistribuie toate funcțiile spirituale, să-și construiască o nouă personalitate într-un alt registru de energie psihică.

Emergența funcțiilor intelective în *starea de poezie* a avut o influență benefică asupra universului imaginar al lui Nichita Stănescu, ca și cum în materia haotică a imaginilor ar fi apărut *Logosul* ordonator. Viziunile sale își pierd opacitățile și încep să se structureze. Dacă operele poetice “obișnuite” își datorează originalitatea atmosferei inconfundabile generate de subconștientul scriitorului, cele care reușesc să înglobeze și principiul lui *ordo* câștigă, pe lângă timbrul original, și calitatea de cosmoid. Artistul elaborează un model cosmologic

⁶⁰ Domițian Cesereanu, *Nichita Stănescu*, în *Almanah "Tribuna"*, 1980, p. 88.

⁶¹ Fragmente de scrisori publicate de Ion Lupu în *Astra*, nr. 6/1986.

explicit, de natură poetică, echivalent celor științifice, filosofice sau religioase. Nichita Stănescu este cel de-al patrulea poet din literatura noastră care a creat o cosmologie, după Mihai Eminescu, Lucian Blaga și Ion Barbu.

Critica a sfârșit prin a observa organicitatea cosmoidului stănescian⁶², mai puțin evidentă la o primă vedere. Configurat prin tușe succesive și adesea depărtate în timp, universul imaginar își dezvăluie coerența abia într-o viziune sincronă asupra întregii opere. Din această perspectivă, poezii scrise la distanță de ani descriu un același segment, sau, dimpotrivă, în aceeași poezie pot fi juxtapuse segmente diferite ale cosmoidului. Imagini care, în cursul volumelor, par risipite la întâmplare, se așază în final într-o paradigmă unică. Începând cu *11 Elegii*, aproape nu există simbol care să evolueze necontrolat în operă, fiecare fiind subsumat unui referent imaginar precis. Poeziile gnomice servesc în primul rând efortului de construcție, în timp ce poeziile de atmosferă (cele erotice, spre exemplu), deși au o valoare constructivă redusă, folosesc drept fundal orizontul deja constituit. Impresia de distribuție hazardată și aleatorie a imaginilor nu este posibilă decât într-o abordare parțială a operei. Privit în ansamblu, universul imaginar devine atât de coerent încât, de la un punct al analizei încolo, semnificația imaginilor ce apar pentru prima dată ar putea fi dedusă aprioric, din logica globală a sistemului.

Cristalizarea viziunii presupune înlocuirea poeziei metaforice cu o poetică simbolică. Poetul nu mai construiește o copie alegorică compensatorie a unei realități (sociale) frustrante, ci un univers genuin, fără alt referent decât inscrutabilele sale stări interioare. Devenind un mod de existență, *starea poetică* dizlocă percepția rațională obișnuită, înlocuiește noțiunile și ideile structurate cu imagini vizionare și idei vagi. În spiritul distincțiilor făcute de George Călinescu între metaforă și simbol⁶³, se poate spune că metafora și tropii în general au o structură mediată, redând o imagine printr-o altă imagine, în timp ce imaginile și simbolurile au o structură i-mediată, exprimând intuiții și percepții obscure, ireprezentabile în sine⁶⁴. Devine din nou evidentă diferența dintre poetica "lucidă" a

⁶² Spre exemplu, Al. Condeescu, în XXIV, p. 182-183. Cristian Moraru, în *op. cit.*, p. 347, apreciază că lirismul specific lui Nichita Stănescu este cel "sistemic", caracterizat prin închegarea unui "mare construct conceptual".

⁶³ George Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1971, cap. *Principii de estetică*.

⁶⁴ Pentru a nu intra în complicațiile teoretice presupuse de discuțiile actuale asupra metaforei și simbolului, în cele ce urmează voi adopta în mod deliberat o poziție cât mai mediană, care să reflectă viziunea curentă, ținând de bunul simț comun, din care se împărtășea și Nichita Stănescu. Voi evita deci atât concepțiile care generalizează metafora (spre exemplu Paul Ricoeur), văzând în ea mecanismul de funcționare abisală a tuturor proceselor de creație, cât și cele care generalizează simbolul (spre exemplu, Tzvetan Todorov), făcând din tropi

lui Nichita Stănescu și poetica “rațională” a clasicismului. Poezia clasică presupune existența unui univers mental conceptual anterior scrisului, pe care poetul îl “plasticizează” prin alegorii, adică dublete metaforice ale noțiunilor, cum se întâmplă, spre exemplu, în *Poemele cu îngeri* ale lui V. Voiculescu. “Luciditatea” lui Nichita Stănescu nu se identifică rațiunii; ea implică o conștiință de sine permanent trează, capabilă să înregistreze cele mai mici reverberații, tensiuni și descărcări mentale, fără însă să le conceptualizeze, să le cristalizeze în noțiuni și idei structurate, ce ar urma să fie apoi redată prin tropi. Instrumentele folosite de poet pentru a exprima aceste stări inefabile și necuantificabile logic sunt imaginile (în sensul lui Bachelard⁶⁵) și simbolurile.⁶⁶ Matei Călinescu a intuit încă din 1965 direcția în care se îndreaptă stilistica stănesciană: “E important de remarcat că pentru Nichita Stănescu tropii n-au aproape niciodată o valoare ornamentală, ilustrativă. Fiind expresia unor *sentimente* (să folosim iarăși acest cuvânt îndrăgit de poet), ei sunt tratați ca și cum ar traduce niște revelații reale, concrete. O imagine, o metaforă devin astfel *viziuni*, care - în cadrul ficțiunii artistice, desigur - trebuie luate ca atare. De aici, posibilele nedumeriri în fața versurilor: cineva obișnuit să considere metafora ca pe un simplu mijloc de plasticizare, de potențare a unor concepte abstracte (și, deci, obișnuit să “traducă” metafora în termenii ei expliciți) poate fi, la început, surprins de felul cum procedează poetul. La el, metafora-viziune, încărcată de electricitatea sentimentului, are un dinamism al ei propriu, neașteptat.”⁶⁷

Prin trecerea de la poetica metaforică la o poetică simbolică, imaginile universului stănescian se stabilizează treptat. Atenția scriitorului se concentrează tot mai mult asupra nucleelor imagistice obsedante, dezinteresându-se de avatarii lor metaforici. Metaforele suferă un fel de reducere fenomenologică, etajul lor superior (cu rol de dublură ornantă) intră în eclipsă, în timp ce imaginea lor nucleară devine iradiantă și începe să se ramifice în

niște subclase ale acestuia. Cu alte cuvinte, voi trata metafora și metonimia în termenii stilisticii tradiționale, drept tropi, iar imaginea și simbolul în termenii arhetipologiei lui Jung și Bachelard.

⁶⁵ “Metafora este corelativul unei entități psihice diferite de ea. Imaginea, creație a Imaginației absolute, își primește, dimpotrivă, întreaga ființă din imaginație. Continuând în această direcție compararea metaforei cu imaginea, vom înțelege că metafora nu poate face obiectul unui studiu fenomenologic. Nu are valoare fenomenologică. Nu este decât o *image fabricată*, fără rădăcini profunde, reale. Este o expresie efemeră, sau care ar trebui să fie efemeră, folosită în trecere. [...] Spre deosebire de metaforă, unei imagini poți să îi încredințezi ființa ta de lector; ea este donatoare de ființă.” Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1972, p. 79-80.

⁶⁶ Ștefania Mincu crede că metaforele sunt înlocuite, în poezia lui Nichita Stănescu, de metonimii (*op. cit.*, p. 244). Totuși, metonimia prezintă aceleași “neajunsuri” cu metafora. Ceea ce le diferențiază este doar criteriul de relaționare a două imagini (contiguitatea, respectiv analogia), însă amândouă au aceeași structură duală, bazată pe substituție. Or, cum stările explorate de poet sunt ireprezentabile în sine, figurile care le exprimă nu sunt imagini ce substituie imagini, adică tropi, ci imagini genuine, cu funcție simbolică.

⁶⁷ Matei Călinescu, *Aspecte literare*, E.P.L., București, 1965, p. 296.

inconștient. Simbolul folosit de Nichita Stănescu pentru a sugera imersia imaginilor în “zeama gânditoare” și conectarea lor la diferite entități mentale inefabile este cel al plantei care își întinde rădăcinile în pământ. Tropi folosiți în primele volume mai mult sau mai puțin motivat, cum sunt “leoaica tânără” sau calul, sedimentează în simboluri ale libidoului erotic sau ale elanului anabazic. Pe măsură ce legătura imaginilor cu diferiți “referenți” din viața spiritului devine mai stabilă, și biunivocă, universul imaginar începe să reflecteze configurația spiritului creatorului său, devenind un cosmoid organic, structurat în funcție de un set de invarianți tematici. Accentul se deplasează astfel de pe planul secund al tropilor pe cel original al imaginilor simbolice. Lirica lui Nichita Stănescu se esențializează, sărăcind tot mai mult în ornamentații retorice. Câteva metafore splendide, precum “togă virilă tristețea mea aspră/ cu o fibulă de gheață mi-o prind” (*Elegia a opta, Hiperboreana*) strălucesc izolat, dar în general o voința de simplitate le șterge personalitatea. Tropii care supraviețuiesc nu circulă liber, ci gravitează în jurul câte unui simbol-matrice. Ei reprezintă simpli izotopi ai imaginii originale, ce servesc la crearea unei atmosfere obiectuale în jurul ei. Astfel, *trupul* va fi secundat de figuri precum *mănușa*, *masca*, *luntrea*, *capsula*, *zidul* etc., fiecare din aceste metafore fiind de fapt un avatar al imaginii primitive a trupului, având menirea de a nuanța intuiția autoscopică pe care poetul și-o formulează asupra sinelui corporal.

Sedimentarea unui lot de simboluri stabile, legate între ele printr-o sintaxă proprie, garantează coerența arhitecturală a universului imaginar. Contururile acestuia au o linie sigură, ce nu se “încalcă” niciodată din greșală. Impresia de inegalitate și inconsecvență pe care o acuză uneori critica se datorează unui alt fenomen: căutarea registrului liric. Perfect consecvent în construirea cosmologiei simbolice, Nichita Stănescu nu are aceeași siguranță în alegerea unui registru propriu, fiind adesea în *Căutarea tonului*. El testează succesiv tonalitățile preexistente, compuse de alți poeți, până dă peste acordul cel mai potrivit stării sale de moment. Registrul astfel ales reprezintă o cheie de împrumut pusă pe propriul portativ. Aceste sonorități împrumutate constituiau inițial veritabile măști, la adăpostul cărora poetul își învingea inhibiția creatoare, cum se întâmplă în cazul poeziilor “argotice”: “Agresiunea lor aparentă era ca un echilibru față de totala mea timiditate de sfârșit de adolescență. Pândeam un nu știu ce de natură inefabilă, mai degrabă un ton sau un timbru, și-l coloram violent cu cuvinte, cam în chipul picturilor feministe sau, mai degrabă, în chipul măștilor populare folosite încă și astăzi în diferite datini. Poezia argotică a fost pentru mine prima mască, iar smulgerea ei de pe chipul meu m-a costat o parte însemnată din chip. Dar ce bine mi-a fost, Doamne, cu mască!” (XXVII, 123).

Al. Piru a identificat un set întreg de voci și tonalități adoptate de naratorul liric din moștenirea noastră culturală: folcloric, gnostic, ludic, militant-convențional, arghezian, eminescian, bombastic, ermetizant, conceptualizant, blagian, eulalic (barbian), arhaicizant etc.⁶⁸ Cameleonismul vocilor reflectă dezechilibrările oscilografului poetic, datorate trecerii prin conștiința poetului a câte unei opere sau personalități cu un puternic câmp gravitațional. Având în vedere proteismul registrelor, Romul Munteanu îl consideră pe Nichita Stănescu un *poet manierist*.⁶⁹ Dorința de recuperare a “dulcelui stil clasic”, într-un creuzet unde sunt amalgamate cu rafinament de gourmet toate vechile rețete, este, de fapt, un demers postmodern, ce va fi reluat cu deliciu de către “levantinul” Mircea Cărtărescu. Adevăratul Nichita Stănescu se află însă dincolo de registre, poetica sa lucrează la un nivel pre-noțional și pre-discursiv. Opțiunea pentru un cod artistic sau altul ține, în stratigrafia Ioanei Em. Petrescu citată mai sus, de ultimul nivel, cel mai exterior, al configurării imaginii artistice⁷⁰. Nichita Stănescu folosește de fapt codurile poetice, ca și teoriile științifice sau speculațiile filosofice, drept prilejuri și catalizatori ai *stării de poezie*, drept *noduli de tensiune*. “Repet că poezia pulsatorie [...] este numai un mod mai liber și, în același timp, mai deschis de a folosi toate tipurile de tehnici poetice moștenite de la diferitele curente literare. Ea m-a salvat de obediența față de simbolism, față de suprarrealism, față de formele clasice sau față de expresionism. Atunci când am fost inspirat, am luat numai cât îmi trebuia și numai ce îmi trebuia ca să perfecționez comunicarea rapidă” (XXVII, 295).

Nivelul retoric, reprezentat de tropi și registre lirice, rămâne a constitui o suprastructură derivată în raport cu nivelul simbolic. Simbolurile se constituie într-un limbaj liminal autonom, concurent celui noțional, fiecare din aceste limbaje dând seama pentru un alt mod de a decupa cognitiv realitatea. Limba simbolică devine aptă să exprime integral conținutul stărilor de spirit, într-o asemenea măsură încât poetul ajunge să gândească direct în propriile simboluri, așa cum omul comun gândește în noțiunile limbajului curent. Atunci când un poem descrie o pasăre în zbor, o pasăre care se îneacă într-un ocean de plasmă, un lup care urlă pe zăpadă, un înger spânzurat de fumul de țigară etc. etc., pasărea, aerul, aripa, oceanul de plasmă, lupul, zăpada, îngerul, fumul, sunt semnele imediate ale unei anumite trăiri și percepții interioare, ce vor fi reluate de fiecare dată când poetul va re trăi starea respectivă. Nichita Stănescu își construiește a doua limbă, “poeticească”, și pentru a o înțelege este

⁶⁸ Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1975, p. 120-136.

⁶⁹ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 108.

nevoie de o traducere a ei. Înțelegerea este adeseori îngreunată de faptul că limba “poeticească” operează în aparență cu cuvinte obișnuite, când, în fapt, în spatele semnificantului comun se află cu totul alte semnificații, fiind vorba deci de *alte* cuvinte. De aici marea varietate a lecțiunilor și interpretărilor date de critici, cele mai multe dintre ele aplicând versurilor un cod hermeneutic impropriu, împrumutat vorbirii curente. Or, “limba” lui Nichita Stănescu nu este laxă sau insuficient determinată, astfel încât să permită variațiuni interpretative incontrollabile; dimpotrivă, ea are o semantică foarte exactă și stabilă. Șansa de a o decifra cât de cât corect nu poate veni decât din cercetarea paradigmatică a întregii opere, astfel încât fiecare imagine să apară în numărul maxim de recurențe. E vorba deci de a alcătui un dicționar de cuvinte-simbol (acesta este sensul indicelui tematic de la sfârșitul acestui studiu) și abia apoi de a investiga sintaxa “limbii poeticești”.

Cea de-a treia etapă, cea a *poeticii metalingvistice*, începe abia după ce limbajul simbolic a fost constituit. Deși este prefigurată încă din *Necuvintele*, modalitatea metalingvistică nu se impune masiv decât după încheierea cosmologiei imaginare, adică în *Noduri și semne* și postume. Pornind de la vocabularul de imagini articulat în volumele de până acum, Nichita Stănescu încearcă să se transpună la un nivel superior de formare a sensului. Și anume, el începe să combine sintactic unitățile simbolice ale acestui dicționar personal, așa cum omul obișnuit combină noțiunile limbii cotidiene. Tipul acesta de discurs, ce folosește un lexic aflat în uz personal, a fost în general perceput de critici ca autocitare, autopastișă, “instrumentație artistică de factură manieristă”, confruntată cu “amenințarea redundanței totale, a vacuității generale”.⁷¹ Cristian Moraru consideră că e vorba de un “joc pur, autogenerator și suficient sieși al semnificantului poetic” și diagnostichează un sindrom de autoreferențialitate al liricii, care “se referă tot mai mult la sine, la propria-i constituire *hic et nunc*, dar trimite totodată și la antecedentele sale”.⁷² Ștefania Mincu analizează mai multe poeme, în special din ultima perioadă, unde “semnificantul trece în locul semnificatului”, “semnul se desființează ca semn și ajunge în semnificația totală”. Cuvântul manifestă, după critic, “o opacitate totală în ceea ce privește funcția simbolizantă, aceea de a «trimite dincolo» către un semnificant precis și univoc”⁷³, încât poezia începe să fie experimentată ca *muzică pură*, legea ei interioară fiind metonimia muzicală.

⁷⁰ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 13-45.

⁷¹ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 108, respectiv 104.

⁷² Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 371, respectiv 365.

⁷³ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 213.

Ipoteza autopastișei nu surprinde însă resortul real al poezicii stănesciene (exclud din discuție cazurile de repetiții datorate oboselii creatoare). Un criteriu superior de armonie se resimte, într-adevăr, tot mai puternic în ultimele scrieri ale poetului, dar el nu presupune neapărat opacizarea simbolurilor, eclipsarea referențelor lor psihici. Sintaxa metalingvistică produce un sens supraordonat sensurilor “lexicale” (simbolice), depășindu-le, dar fără să le distrugă. E ca și cum poetul ar fi creat note muzicale pentru fiecare din stările și intuițiile sale, iar acum ar începe să orchestreze o melodie superioară a sufletului, numită *necuvânt*. Nichita Stănescu a atras atenția asupra tendinței mai multor poeți români, începând cu Anton Pann, de a utiliza frazele, propozițiile, proverbele, drept “cuvinte” ale unui vocabular metalingvistic (*Temenea la Anton Pann*, XV, 50). “«Nu credeam să-nvăț a muri vre-odată», sau «Eu cred că veșnicia s-a născut la sat», sau «E timpul, toți nervii mă dor» ne atestă posibilitatea marii poezii care nu mai folosește nici unul din mijloacele poeziei. Versuri situate deasupra metaforei, ignorând orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvânt din viitor. Necuvintele (ca noțiuni) sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris” (*Cuvintele și necuvintele în poezie*, XX, 173).

Armonia revelatorie nu aparține semnificațiilor sonori sau imagistici, e o armonie a gândurilor și a sensurilor. Nichita Stănescu însuși a subliniat că poezia trebuie înțeleasă ca o *semantică*, nu ca o *semiotică*. Ceea ce contează este configurarea sensurilor, nu modul (lingvistic) de producere a lor. Melodia supralingvistică a *necuvintelor* ia naștere prin “ciocnirea” mentală a imaginilor simbolice, cu halourile afective și senzoriale ce le însoțesc. *Poetica simbolică* și *poetica metalingvistică* sunt nu atât două etape, cât două etaje ale liricii stănesciene. Faptul de a fi cuprinse în substructura poezicii metalingvistice nu face ca simbolurile să devină autoreferențiale, rupte de complexe sufletești pe care le desemnează. O hermeneutică textualistă a poeziei lui Nichita Stănescu are șansa de a pune în lumină cu multă penetrație și finețe mecanismele creației, *poiein*-ul, însă riscă să-i piardă sau să-i simplifice în mod dezolant mesajul. “Autoprotretul psihic” pe care și-l face scriitorul prin operă nu este autoreferențial în sens textualist. E adevărat că există o conștiință de sine poetică, un eu liric care “e de față” la trăirile sufletești și le transcrie în versuri. Dar trăirile sunt, de cele mai multe ori, independente de intenția poetică, ele nu sunt trăite (adică inventate) numai pentru a fi scrise, chiar dacă scrisul le însoțește simbiotic. Nichita Stănescu vorbește totuși despre moarte, despre revelația absolutului sau despre dedublare, și nu despre actul poetic care moare în semn, despre absolutul semiozic sau despre sciziunea semnificat-semnificant; trecerea prin tunelul oranj este întâi o experiență a morții și abia apoi “aventura

cea mare a trecerii în semn”⁷⁴ etc. Teama de moarte, spleenul, euforia cognitivă etc. sunt acte ale vieții sufletești autonome față de scris, chiar dacă faptul de a fi contemplate și “măsurate” poetic, conform principiilor de incertitudine ale lui Heisenberg, le modifică, le face mai “teatrale” în dauna spontaneității. Cu alte cuvinte, se poate accepta că poetul este autoreferențial, deoarece vorbește despre sine, însă poezia sa nu este neapărat autoreferențială. Aceasta s-ar întâmpla numai dacă acea conștiință de sine lirică, ce “e de față” pentru a “depune mărturie” despre trăirile spontane ale poetului, s-ar lua pe sine drept obiect exclusiv, ignorând sinele propriu-zis al poetului, viața sa sufletească. Critica textualistă își depășește competența atunci când anexează domeniul tematicii la cel al po(i)eticii.

Asumarea foarte personală a subiectivității nu eșuează deci în autoreferențialitate și solipsism textual; dimpotrivă, s-ar putea ca intuițiile globale, sferice, dezvoltate de poet pe cale poetică, să aibă o putere mai mare de a surprinde realitatea decât noțiunile uzuale. Gândirea modernă a descoperit că o imagine perfect obiectivă a universului nu este posibilă, că actul reprezentării proiectează inevitabil categoriile subiectului asupra obiectului. Or, refuzând gândirea discontinuă în noțiuni și idei sistematice, în favoarea gândirii sferice a sentimentelor și a ideilor vagi, Nichita Stănescu ar avea șansa de a formula intuiții originale asupra structurii de profunzime a lumii. “Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, meditează la un moment dat eseistul, așa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?” (XX, 88) Aceasta este calea regală prin care poezia se aproprie de ontologie. Modelul cosmologic imaginar este situat în planul de osmoză între topologia psihicului și geografia lumii. Poetul preia imaginii ale naturii exterioare și le prelucrează, le maleabilizează până devin simboluri ale naturii interioare. Creația este un loc de rezonanță a exteriorului cu interiorul, astfel încât dinamica universului și aventura cognitivă a poetului ajung să urmeze același traseu. Universul imaginar este un portret spiritual ipostaziat într-o cosmologie, sau, invers, o cosmologie pe care apare suprainprimat chipul creatorului.

Macrouniversul ca întreg nu rezonază decât cu un microunivers uman sferic, adică autotalizat. Nichita Stănescu nu a putut elabora o cosmologie poetică decât în momentul în care, identificând inspirația cu *starea poetică*, a integrat rațiunea și inconștientul într-un tot.

⁷⁴ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 75.

Ion Pop a încercat să recupereze și primele trei volume, anterioare integrării din *11 Elegii*, căutând în ele o cosmologie *in nuce*, un “posibil nucleu originar, din care emană multitudinea impulsurilor imaginare”⁷⁵. Criticul și-a împins analiza spre eul creator profund, investigându-i relația genuină cu lumea, precum și reflexele și schemele antropologice care vor prezida constituirea universului imaginar: ruptura, ascensiunea solară, dinamica pulsatorie, transparența, expansiunea în trepte, metamorfismul. Aceste scheme vor deveni însă eficiente abia după ce poetul va desfășura substructura metrică a conștiinței, în care ele să poată fi puse în mod deliberat la lucru. “Sentiment și idee, comentează Matei Călinescu, odată contopite, deschid perspectiva unei redescoperiri a lumii, fac posibilă o cunoaștere care păstrează atributele unei prospecțiuni inițiale, paradisiace [...] Cui înțelege, în specificitatea lui, acest proces, poezia lui Nichita Stănescu îi apare ca o poezie a genezei repetate, a unei continue nașteri a universului interior, un fel de cosmogonie intimă”⁷⁶.

Prin integrarea psihică, universul imaginar devine un instrument de rezonanță, ce va resimți, seismic, toate tensiunile și șocurile vieții interioare. *Punctul de fugă* al inspirației are sarcina să urmărească și să desfășoare epic *nodului de tensiune* ai fiecărei stări. Aceste stări se dispun după un ritm ciclotimic fundamental, ce poate fi urmărit atât în succesiunea volumelor, cât și în diagrama afectivă a poemelor mai ample. Cei doi poli generatori de tensiune creatoare care și-l dispută pe Nichita Stănescu sunt rațiunea și sentimentul. Poezia sa emană, succesiv, fie din strălucirea de cristal a luminii cognitive, fie din clarobscurul sângieru al lumii sensibile. Astfel, cosmogonia ce începe în *11 Elegii* stă sub semnul Intellectului, poetul abandonându-se neîngrădit în voia speculațiilor metafizice, ca *noduli de tensiune* ai creației. Pe măsură, însă, ce energia lor se consumă, sporește nevoia compensatorie a unei polarizări inverse, a regăsirii regnurilor inconștiente, a concreteții sensibile. Elanului ascensional îi urmează o coborâre în abis. Între vârfurile acestor doi vectori complementari, unul ascensional, celălalt descendent, se întinde un univers imaginar în expansiune. Fiecare expediție în metafizic, respectiv în contingent, adaugă un nou “cer”, respectiv o nouă “bolgie”, cosmoidului stănescian.

Polarizarea centrilor de tensiune creatoare este sursa unei dinamici pulsatorii, a unei “viziuni ritmice”⁷⁷, în care fiecare mișcare e generată și o compensează pe cealaltă. Nichita Stănescu nu a căutat să reducă sau să concilieze divergența dintre cele două surse de

⁷⁵ Ion Pop, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 282.

inspirație, căci aceasta ar fi presupus o stabilizare a vieții sufletești, prin absolutizarea uneia din laturile sale. De aceea, universul său este pulsatoriu și dual, schizomorf, suferind o continuă sfâșiere și ciocnire de planuri. Al. Condeescu numește această conformație creatoare *gândire paradoxală*, ce “face ceea ce logicii i se părea imposibil: a gândi un lucru și în același timp contrariul lui” (XXV, 14). Ștefan Aug. Doinaș apropie *metoda* lui Nichita Stănescu (în sensul lui Paul Valéry) de logica dinamică a contradictoriului teoretizată de Stéphane Lupasco: “Nici un alt univers poetic nu este străbătut, asemenea macrocosmosului în viziunea lui Lupasco, de energii care se încheagă în sisteme ce nasc alte sisteme, de obiecte ce se prezintă simultan ca particule și antiparticule, ca aceste texte stănesciene, pline de termeni ce designează organe anatomice autonomizându-se subit ca mădulare ale unui corp cosmic, angajate toate într-o trecere a finitului spre infinit, într-o transfinitudine tipică pentru filosoful nostru. Nici un alt univers mental nu pare, în coerența sa lăuntrică, pus în slujba unei viziuni dinamic-contradictorii a lumii și lucrurilor cu o mai afirmată afinitate, decât lexicul însuși al lui Nichita Stănescu”⁷⁸.

Termenul cel mai la îndemână pentru a desemna structura schizomorfă a imaginarului stănescian pare cel de “dialectică”, însă în fapt el rămâne impropriu, deoarece rareori stările poetului urmează o cauzalitate hegeliană, pe triada: teză-antiteză-sinteză. De o asemenea procesualitate amintește succesiunea “bun simț/ rațiune/ următorul bun simț” din *Laus Ptolemaei*, însă în general opuzii rămân disociați și antitetici, nodul illogic al paradoxului refuzând să se desfacă într-o sinteză logică. Pentru a sublinia nerezolvarea antitezei, Romul Munteanu folosește conceptul lui Th. Adorno de *dialectică negativă*.⁷⁹ Termenul cel mai adecvat pare a fi cel al lui Gilbert Durand - *diairetică* - folosit de Domițian Cesereanu: “Starea lui *a fi* este transpusă în scheme diairetice precum: existență-nonexistență, eu-noneu, da-nu, cuvânt-necuvânt, etc. larg răspândite în toată opera sa”⁸⁰. Diairetica este o dialectică fără sinteză, în care opuzii rămân perpetuu divergenți, ireconciliabili. Din această perspectivă, *necuvântul*, care aspiră să contopească simboluri sau complexe simbolice alogene, e echivalent unei dogme din gândirea creștină⁸¹, sau unei antinomii transfigurate, cum ar

⁷⁷ Ion Pop, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸ Șt. Aug. Doinaș, *O înrudire de substanță; Nichita Stănescu și Stéphane Lupasco*, în *Viața românească*, nr. 6/1984, p. 6-10.

⁷⁹ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁰ Domițian Cesereanu, *op. cit.*, p. 290.

⁸¹ “Atunci când două adevăruri ce par să se excludă sunt amândouă revelate, apare o *dogmă*”. Vladimir Lossky, *Théologie Mystique de l'Eglise d'Orient*, Aubier, 1944, p. 23.

spune Lucian Blaga.

Cele două stări psihice fundamentale care constituie suportul viziunilor diiretice, luciditatea rece și explozia vitală, rațiunea și instinctul, au fost și ele diferit definite de către critică. Ștefan Aug. Doinaș constată “divorțul dintre real și imaginar, dintre lume și eul poetic”, scindare ce se reflectă în operă ca o pendulare între două dispoziții, “una materială, senzorială, configurată în comportamentul autarhic al elementelor anatomice (organe, respectiv, simțuri); alta, mai abstractă, sensibilă și gânditoare”⁸². Mircea Martin vede în poezia lui Nichita Stănescu o “tensiune rezolvată prin alternanța între ceea ce aș numi facultatea realului și facultatea imaginarului, între un timp istoric, obiectiv, și un altul interior, inactual și reversibil”⁸³. Romul Munteanu sugerează dihotomia “delir bahic (poezie emanată)/ product fabricat”⁸⁴, iar Cornel Moraru opoziția luciditate/ transă⁸⁵. În sfârșit, Ion Pop descrie pe larg o “alternare a mișcărilor de înaintare și regresie, succesiune de plinuri și goluri, de afirmări și negații, de stări de echilibru și dezechilibru”⁸⁶.

În interiorul cosmosului poetic, fiecare din cele două stări creează un climat diferit. Atunci când poetul este bătut de “îngerul” cunoașterii și al speculațiilor metafizice, viziunile stau sub semnul unui *regim intelectual* al imaginației. Când este posedat, dimpotrivă, de “daimonul” trăirii și al scufundării în materie, viziunile stau sub semnul unui *regim senzitiv*. Cele două regimuri pe care le definesc aici sunt două moduri de cunoaștere a lumii, ce o surprind fie din perspectiva centripetă a întregului, fie din cea centrifugă a părților. Sunt două “filtre” opuse, care lasă să transpară când elementele abstracte, când pe cele concrete. Astfel încât, orientat de un vector metafizic, cosmoidul imaginar apare ca un *univers inteligibil*, populat de *numina*, de esențe și Idei platoniciene, iar orientat de un vector “antimetafizic”, el apare ca un *univers sensibil*, populat de fenomene, de indivizi, de materii. Imaginile în regim intelectual sunt marcate de un puternic impuls cognitiv și de aspirația dezmărginirii eului și a integrării în Marele Tot. Imaginile în regim senzitiv se caracterizează printr-o fobie acută față de totalitate și prin refugiul în concretul teluric și individualitate.

În ciuda alternanței lor pulsatorii, regimurile se succed totuși într-o ordine determinată,

⁸² Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, p. 195.

⁸³ Mircea Martin, *Generație și creație*, E.P.L., București, 1969, p. 16.

⁸⁴ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁵ “Rar un poet mai conștient de ceea ce face și, în același timp, mai spontan. Vocația sa adevărată e luciditatea, nu știința poemului.” Cornel Moraru, *Semnele realului. Secționări critice convergente*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 60.

⁸⁶ Ion Pop, *op. cit.*, p.100.

în măsura în care reflectă niște procese psihice reale. Într-adevăr, mișcarea originară este cea ascendentă, intrarea în *starea poetică* datorându-se recuperării pentru lirism a rațiunii. Cea de-a doua mișcare, cea descendentă, urmează ca o contrareacție la prima, ca o nevoie de regăsire a contactului cu inconștientul. În termenii lui Nichita Stănescu, am avea succesiunea: Fizica/ Metafizica/ Antimetafizica. “Fizica” desemnează primele volume, cu lirica lor spontană, lipsită de conștiința poeticității. Ele alcătuiesc preistoria poeziei, de dinainte de instaurarea cosmologiei. “Fizica” este *natura*, existența naturală netransfigurată în poezie, în timp ce “a îngrozi natura, a-i îngrozi absurdul ei de copilărie generalizată, a-i găsi tendința spre ființă e sensul poeziei mature” (XXVII, 304). Impulsul demiurgic care a provocat “big-bang”-ul celor 11 *Elegii* a dus la depășirea fizicii în metafizică, la transfigurarea naturii într-o lume a esențelor. Iar acesteia îi urmează o a doua emanație, o lume a fenomenelor, în care Ideile se întrupează în indivizi concreți. “Antimetafizica” nu este “fizica” pur și simplu, ea nu se constituie decât prin raportare (negativă) la “metafizică”. Dorința de neantizare în Marele Tot este metafizică, în schimb “dorința de a trăi este antimetafizică” (XXVII, 376). Universul sensibil este, pentru Nichita Stănescu, o realitate derivată din universul inteligibil, prin mutarea atenției de la arhetipuri la indivizi, de la entitățile ideale la fenomenele materiale: “*Antimetafizica* nu este o negare a metafizicii, ci o afirmare a proprietății materiei față de timp și gândire” (XXVII, 365).

Dinamica universului imaginar se regăsește și la nivelul relațiilor interioare ale poetului cu sine însuși. În articolul *Sinele fugar*, Valeriu Cristea distinge trei mișcări pneumatice: “1. oroarea sinelui față de sine; 2. evadarea din eu; 3. recăderea în eu”⁸⁷, ce amintesc de schemele prin care Plotin și, mai apoi, Origene, descriau creația lumii: 1. *moné* – starea în sine a divinității; 2. *prohodos* – ieșirea sufletelor din divinitate; 3. *epistrofé* – întoarcerea lor în substanța divină. Cred totuși că, respectând ordinea actelor, trebuie făcută o redistribuire a rolurilor jucate de fiecare instanță psihică. Astfel, cel care trăiește aventura decorporalizării este eul conștient, în timp ce partea pasivă este sinele corporal. De aceea, aș reface schema lui Valeriu Cristea în felul următor: 1. oroarea eului față de sine (fizica); 2. evadarea eului din sine (metafizica); 3. recăderea eului în sine (antimetafizica).

“Motorul” mișcării pulsatorii a eului liric este spaima de moarte, ale cărei origini biografice le voi schița în capitolul următor. Atât anabaza cât și catabaza urmăresc în ultimă instanță fuga din condiția de muritor a *fizicii* și dobândirea nemuririi. Fiecare din cele două

⁸⁷ Valeriu Cristea, *Sinele fugar*, în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 82.

regimuri nu oferă însă decât o soluție parțială acestei căutări. Universul inteligibil face posibilă supraviețuirea în spirit, dar aceasta numai cu prețul impersonalizării, al renunțării la sine ca individ. Universul sensibil face posibilă prezervarea identității personale, dar o condiționează de supraviețuirea trupului. Ideal ar fi ca poetul să găsească un mijloc de a îmbina cele două soluții: el are nevoie de un trup indestructibil, asemeni esențelor inteligibile, în care spiritul său să se regăsească în toată specificitatea sa. Acest “trup pentru suflet” este poezia. Ultima aventură a eului poetic va fi *transsubstanțierea în cuvânt*. Al. Condeescu a stabilit trei direcții principale ale liricii lui Nichita Stănescu, ce pot fi corelate schemei pulsatorii descrise mai sus: “o lirică a actului cunoașterii («gnoseologia»), o lirică a actului poetic («metapoezia»), o lirică a actului existențial («ontologia»)” (XXV, 33). Gnoseologia (“lirică a actului cunoașterii” luciferice) corespunde elanului metafizic. Ontologia (“revelarea existențială a ființei înaintea neantului” și “afirmația ontologică a lui *a fi* în lume”) corespunde impulsului antimetafizic. Metapoezia (“dorința de a supraviețui prin cuvinte, dedusă din neputința de a supraviețui în mod direct, prin sciziparitate”) corespunde transfigurării în cuvânt.

Schema pulsatorie nu se referă la istoria liricii lui Nichita Stănescu, cum o face etapizarea acesteia în poetică metaforică, simbolică și metalingvistică. Ea nu reface evoluția în timp a operei stănesciene, ci descrie structura paradigmatică a universului imaginar, așa cum se configurează acesta pe parcursul întregii opere. Primele volume, aparținând poeziei metaforice, nu participă la cosmologie, decât în măsura în care unele imagini prefigurează simbolurile și schemele de mai târziu. De un cosmoid imaginar se poate vorbi doar în cadrul poeziei simbolice. La rândul ei, chiar dacă nu mai participă la efortul constructiv, poetica metalingvistică se folosește de universul simbolic ca de un portativ pe care compune melodia pură a necuvintelor. Studiul de față își propune să analizeze tematic și arhetipologic poemele aparținând acestor ultime două etape, să urmărească geneza și structurarea universului imaginar al lui Nichita Stănescu.

Ruptura de trecut

(FIZICA)

Când a făcut selecția pentru *Ordinea cuvintelor*, dintre “exercițiile impuse”⁸⁸ de comanda socială (ode partidului, muncii, păcii etc.) care îi parazitau primele volume, Nichita Stănescu a păstrat doar variațiunile pe tema războiului. Poemele aruncate la coș sunt, în general, versificări factice, fără valoare estetică, chiar dacă în ele ar putea fi întrezărite și nuclee ale dezvoltării ulterioare a poetului. Deși nu cu mult mai reușite tehnic, poemele inspirate de război par a fi supraviețuit, în schimb, grație obsesiei thanatice ce rămăsese activă în ele. Mulți ani, poetul nu s-a putut elibera de sub fascinația soarelui negru care îi eclipsează copilăria.

Biografia esențială a poetului, așa cum transpare aceasta din opera sa, este despicată în două de traumatismul războiului, ce separă, ca o cortină de întuneric, copilăria de adolescență. În rarele cazuri când reușesc să străbată această cortină, amintirile infantile aduc la lumină fragmentele unui univers paradisiac atemporal. “Era o lumină cu totul aparte deasupra orașului, înaintea războiului. O lumină fericită, i-aș spune. Multă vreme am crezut că acest fapt se datorește copilăriei care vede cu un cu totul alt ochi lumina și peisajul față de maturul de mai târziu. E adevărat că înainte de război nu mai văzusem niciodată morți” (XXVII,98). Viziunea pe care o are copilul asupra lumii stă sub semnul unei gândiri fabuloase. În “lumea veche”, imaginația e suverană, dictând regulile percepției. Iluzia înghite realitatea, intuițiile și fanteziile capătă materialitate. Călare pe vânt, copiii sunt piei roșii care vânează cu lasoul “bizonul de aer” (*Mister de băieți*, I, 18). Norii de primăvară se “reazămă” de privirile oamenilor, luna răsare din colțul ochilor, brazdele se prefac în șerpi care mușcă umbra copilului, umerii acestuia sunt străbătuți de fiori de parcă ar urma să crească din ei aripi, cerul e un hău în care te poți prăbuși într-o clipă de neatenție (*Epilog la lumea veche*, II, 67).

Pe măsură însă ce amintirile se apropie de traumatismul războiului, între imaginile feerice se insinuează peisaje atroce: câmpul înghețat pe care caii mor în picioare și se prăbușesc bubuind ca pe o tobă de piatră (*Pe câmpul de piatră*, I, 20), pădurea calcinată, cu șiruri de copaci arși, printre care cad fulgi negri, orașul care arde în depărtare (*Pădure arsă*, I,

⁸⁸ Cum inspirat le numește coautorul selecției, Alexandru Condeescu (XXV, 63).

28). Viziunea miraculoasă a copilăriei nu se poate grefa decât pe o realitate “neutră”, care să-i servească drept suport pasiv. O realitate brutală, agresivă, bruiază activitatea fanteziei, deformând-o sau chiar substituindu-i-se traumatizant. Războiul alterează substratul real al iluziilor paradisiace, compromițându-le progresiv. Ca o reacție de autoprotecție, poetul, care re trăiește totul din perspectiva copilului, încearcă o vreme să asimileze și să transfigureze în registru feeric aceste elemente intruse în orizontul fanteziei. Raidurile avioanelor de bombardament îi apar ca ”un joc rotund de avioane:/ unele erau aurii,/ altele argintii”. Războiul capătă aspectul tragic-grotesc al unui uriaș *Spielkrieg*, ale cărui jucării sunt clădirile orașului, rase pe rând de pe suprafața pământului: “Cum se mai rostogoleau/ aurii, argintii...// După aceea a pierit casa vecinului/ și casa din colț/ și casa de-alături.../ Și eu, de mirare,/ clătinam din cap:/ uite, nu mai e o casă!.../ uite, nu mai e o casă!.../ uite, nu mai e o casă!” (*Joc cu avioane*, I, 24). Defazajul dintre realitatea tragică și modul feeric în care o percepe copilul se datorează absenței conștiinței morții; incapacitatea eului infantil de a lua pe deplin cunoștință de semnificația morții pune un diez straniu la cheia unei viziuni în mod normal întunecate.

Reparcurgându-și biografia spirituală a primilor ani, Nichita Stănescu ajunge în punctul unde, nemiareușind să facă față presiunii crescânde a ororii, gândirea fabuloasă a copilului se distorsionează progresiv în halucinații de coșmar. Limita de rezistență la torsiune este atinsă în poemul *Sfârșit de război*, unde feericul capătă tonalitățile lugubre ale unui suprealism negru: “Ai scăpat creta din mână/ și ușa bătută în scânduri s-a dat de perete:// cerul s-a arătat, pieziș,/ acoperit de paianjeni/ care mâncau copiii uciși.// Cineva ți-a dus departe/ zidurile/ și gutuiul/ și scara” (I, 26). Tensiunea evenimentelor exterioare sfârșește prin a provoca constelarea “principiului realității” și a conștiinței de sine, pulverizând orizontul magic infantil. Iată cum arată, în viziunea lucidă a adultului, scena descrisă mai sus din perspectiva fabuloasă a copilului: “După un bombardament groaznic, în care, printre altele, *Calea oilor*, ce trecea la diferență de două străzi de a noastră, fusese bombardată, după sunarea încetării alarmei, m-am dus cu tata să căutăm niște rude ale noastre care își aveau casa chiar pe *Calea oilor*. [...] Casa era sfărâmată total de o bombă, iar, în curte, în pomul neatins, era numai un deget între două crengi, pe care l-am recunoscut pe loc ca fiind al vărului meu, căci acest deget avea un semn particular și vărul meu era unul dintre premianții clasei și coleg cu mine” (XXVII, 99-100). Moartea vărului este una dintre “tragediile iuți, care au natura unei catastrofe de o secundă”; șocat de întâmplare, copilul Nichita trăiește un alt fel de tragedie, cu “o perioadă de comă mai lungă”, o tragedie a conștiinței.

Traumatismul războiului dă naștere unei cenzuri emoționale, care împarte tinerețea poetului în două zone distincte: “lumea veche” și “sărbătorirea adolescenței”. Bombele, armele, soldații, căștile și bocancii vor fi însemne ale rușii brutale de universul alveolar al copilăriei. Adolescentul trăiește “tragedia lungă” a smulgerii forțate din Eden. Copilăria rămâne pentru el o “netrăită minune”, în locul căreia s-a infiltrat, insidios, coșmarul morții. Poetul matur va resimți multă vreme frustrarea, neîmplinirea afectivă a vârstei suspendate. “Basmelor le-ai uitat, și poveștile,/ copilărie agățată de toate fereștile./ Ți-aduci aminte cum trecură prin tine/ cizmele brune, cizmele haîne,/ și ochiul tău, speriat, printre case/ [...]// Copilărie, netrăită minune,/ îți izbiră pământul cizmele brune,/ basmele tale, și anii otrăviți cu sunete stranii” (*Când soarele viu...*, I, 30).

Aproape toate imaginile provenind din interludiul reprezentat de război au un aspect schizoid, ce sugerează existența unei falii în personalitatea poetului, a unei despicături în fluxul continuu al conștiinței sale. Tinerețea sa are trei vârste: prima copilărie, cea “acoperită de cețuri”, când lucrurile “mi-ajungeau până la bărbie”; cea de a doua, “de la sfârșitul războaielor”, când lucrurile îi urcă “pân’ la sold,/ ca o dureroasă sabie de piatră”; adolescența, când lucrurile coboară “mai prejos de gleznă,/ asemenea unor câini credincioși” (*Imn*, I, 101). În imaginația poetului, anii războiului transformă obiectele banale în instrumente tăioase, în săbii ce taie legătura placentară a eului cu propriul său trecut.

Războiul capătă importanța unui (al doilea) traumatism al nașterii. Creangă, Eminescu, Blaga, toți se reîntorc la copilărie cu o savoare indicibilă și de fiecare dată coborârea în timp îi regenerează sufletește. Nichita Stănescu își simte rădăcinile rupte, regresia fiindu-i interzisă de cenzura emoțională. Copilăria adamică devine un paradis prohibit, de care amintirile nu se pot apropia, fiind mereu respinse de sabia de foc a traumatismului belic. Îngerul acesta de pază la poarta paradisiului personal este o inhibiție de protecție, generată de spaima de a nu reactiva zguduitorile sentimente legate de experiența distrugerii și a morții. A te abandona în voia amintirilor și a reveriilor regresive e totuna cu a cădea pradă unui coșmar pe care nu îl poți controla și în care nu te poți apăra. Lăsându-se să rătăcească prin meandrele memoriei, ale subconștientului, poetul riscă să activeze o angoasă gelatinoasă, surdă, tot mai intensă pe măsură ce se apropie de bariera de întuneric. Prin perdeaua războiului, orizontul luminos al copilăriei se străvede ca un labirint anxios, în mijlocul căruia pândește, asemeni minotaurului, *mors*, imaginea morții. Proiectată cosmic, intuiția thanatică seamănă unei înspăimântătoare divinități a Hadesului: “Închipuiți-vă moartea ridicându-se/ la o margine curbată a pământului,/ ca un imens cap pergamentos/ acoperind pe jumătate luna la apus,/ lăsându-i să-i

zboare din urechi/ corbi violeți, năpustindu-se/ asupra piepturilor sfârtecate,/ peste câmpurile de bătlie,/ lovindu-și privirile de leșuri,/ înfingându-le-n pământ” (*Nu vă jucați cu pacea!*, I, 65). Zeitatea cu chip de gorgonă exercită asupra copilului o fascinație morbidă, paralizându-i gândurile ce coboară prea adânc în memorie. Poetul resimte trecutul ca pe o stare de langoare malignă, de catalepsă: “A fost o vreme rece, înclinată,/ cu ani înceți, sporind tăcerea,/ ce nu se mai sfârșeau odată/ și nu plecau spre nicăierea./ Războiul înfigea-n câmpie/ săgeata trupurilor rupte/ și tu priveai, copilărie,/ moartea, cu clinuri nentrupte.// De-aceea-mi întretai pe frunte/ cu orizontul, dungi fugind/ și nu mai vreau să-ntorci spre mine/ absurdul chip, plângând, rânjind” (*Meditație de iarnă*, I, 48).

Sufocat de atmosfera mentală otrăvită, îmbibată de *mors*, poetul coborât în propriile-i amintiri are o reacție de revoltă. Instinctul vital îl obligă să se rupă din vraja “absurdului chip” și să abandoneze întreg trecutul. “Prea mi-a nins și mi-a plouat, de mult,/ în copilăria mea cu nopți grozave/ cântecul de moarte ca să-l mai ascult,/ gândul să-l rotesc peste cadavre” (*Avertisment*, I, 43). Ruptura de propria memorie provoacă o stranie perturbare a sistemului de orientare a eului: prin ea se inversează sensul de curgere a timpului, se modifică punctele interioare de reper în raport cu trecutul și viitorul. Pentru gândirea mitică, în general, omenirea înaintază dinspre o vârstă de aur spre o vârstă de fier, dinspre Paradisul începuturilor spre Apocalipsa finală. Iată-l pe Nichita Stănescu recapitulând acest mit cu privire la Goethe: “El a intuit că umanitatea se naște paradisiac, lăsând morții numai infernul. Paradisul este nașterea. Restul este purgatoriul și infernul! Acum, în timpul vieții mele, zic: «Oprește-te, clipă, ești atât de frumoasă:»”, pentru ca imediat să adauge, polemic: “Ce orgoliu! Noi ne-am născut în timp ce mamele noastre răcneau de durere” (XV, 73-74). Durerea mamelor este, pentru Nichita Stănescu, un indiciu că începutul vieții nu stă sub un semn paradisiac, ci sub unul agonizant. Pentru el, copilăria este infernul. Întrevăzut prin lentilele de umbră ale morții, ceea ce ar fi trebuit să constituie un rai infantil este de fapt o apocalipsă. Traumatismul războiului este asimilat unui traumatism al nașterii, astfel încât venirea pe lume echivalează cu o declanșare a durerii și a morții. Moartea este o cauză inițială, nu una finală; ea “este păcatul originar” (*Înavușirea lucrurilor*, XX, 56). Zeul tenebros al Hadesului nu îl așteaptă pe poet la sfârșitul vieții, ci își întinde umbra asupra nașterii acestuia. Nu moartea provoacă teama de neant, ci starea prenatală: “Ruptura, alienarea, în mod inexplicabil, am observat acest lucru asupra mea și nu numai asupra mea, nu apare ca stadiu final sau, mai precis, ca o consecință a unui epos cu final lugubru. Sentimentul tragic, dimensiunea tragicului nu au nimic de-a face cu iminenta moarte” (XXVII, 281).

Prin proiecția sfârșitului asupra începutului, a morții asupra nașterii, cronologia se răstoarnă, timpul interior devine o “pasăre care zboară invers”. Epica stărilor de suflet înșiruite de poet în volumele sale trezește “sentimentul că apocalipsul a fost de mult, de foarte mult, și că amintirea lui poate fi considerată numai ca o sursă a cuvintelor reci, neschimbate în urlat” (*Către cititorul cărții acesteia*, XI, 5). *Ordinea cuvintelor*, ce se constituie într-o adevărată biografie esențială a poetului, are ca punct de pornire, în mod simptomatic, poezia *Ardea spitalul*. În ciuda faptului că debutul său real fusese constituit de trei poezii apărute cu câteva zile mai devreme în revista *Tribuna*, poetul a resimțit viziunea oniric-eschatologică din *Ardea spitalul* (“Ce vis ciudat mă străbătu azi-noapte!.../ ...Ardea spitalul cu bolnavi cu tot/ flăcările sfârâiau în cărnuri/ Râs alb cutremurat de savaot”) ca mult mai semnificativă, emblematică, pentru biografia sa interioară.

Într-un anumit punct al inconștientului scriitorului se află un vârtej de neant, care absoarbe gândurile ce se apropie prea mult de el. Regresiunea spre acest ținut al lui *mors* e reprezentată simbolic ca un râu heraclitean în albia căruia timpul curge înapoi: “Plantele moarte sunt apă/ curgând dinspre mâine spre ieri” (*Gnomică*, V, 67). Tot ceea ce intră în sfera de gravitație a complexului morbid e resimțit ca un păcat capital, o cedare în fața vidului, a “morții veșnice”. “Viață veșnică” nu are decât ființa care se împotrivește tentației neantului, rupându-se de trecut: “Păcatul meu original/ e doar amintirea/ O, dac-ai avea numai prezentul barbar/ omenire, neomenire” (***, IX, 158). Și fiindcă imaginea morții e depozitată în memorie, memoria ajunge să fie identificată ea însăși instinctului morbid. În memorie nu locuiește nici o ființă vie, toate fapăturile sale sunt niște mumii, niște corpuri împăiate, niște “conserve de timp”. Memoria e un panopticum monstruos, în care pot fi contemplate doar trupuri îmbălsămate: “Soldații cei tineri s-au așezat în vitrină,/ chiar așa cum au fost găsiți, împușcați în frunte,/ ca să fie văzuți s-au așezat în vitrină,/ respectându-și întocmai mișcarea lor ultimă// [...]// Pentru noi, care suntem acum de-o vârstă cu ei,/ deși ei stau de ani lungi în vitrină,/ pentru noi, care i-am ajuns din urmă și trecem de ei,/ și inimă bătând avem, și memorie,/ o proaspătă, din cale-afară de proaspătă memorie,/ soldații cei tineri s-au așezat în vitrină,/ și se imită pe ei înșiși într-una,/ ca și cum ar fi vii” (*Basorelieful cu eroi*, III, 17).

Impresia că amintirile sunt contaminate iremediabil de morbul thanatic motivează opțiunea lui Nichita Stănescu pentru o poetică “bergsoniană”, conform căreia ideile sunt o “armată de sentimente moarte” stocate în memorie. Refuzul ideilor structurate în favoarea ideilor vagi este în fond un refuz adresat trecutului în favoarea unui prezent vital. Adesea, poetul deplânge faptul că “actul scrisului este un act de rememorare, iar nu acțiune”, deoarece

“contemplația este o formă postumă ideilor” (*Logica ideilor vagi*, XX, 149). El elaborează în schimb proiectul poeziei ca act, în care scrisul este concomitent trăirii și evită orice activare a funcției memorative. Numai poezia ce se naște în “prezentul barbar” măsoară o durată vitală; poezia atinsă de conștiința trecutului se transformă în imagini solidificate, sterpe.

Memoria și sentimentul sunt doi vectori antagonici, cu originea în prezent, care ținesc în direcții opuse, prima spre trecut, al doilea spre viitor. “Între sentiment și memorie, scrie eseistul în *Antimetafizica*, există o mare intersecție nedeslușită precum și câteva hotare îndepărtate distincte. Întotdeauna trăim din punct de vedere sentimental cu cel puțin câteva secunde înainte. Mai precis trăim drept prezent sentimental cele câteva secunde de dinaintea prezentului strict. Din acest punct de vedere, aproape că îmi vine să neg prezentul strict ca existând. Bucuria sau tristețea, râsul sau plânsul sunt ecouri ale unui trecut apropiat mutate în secunda de față” (XXVII, 348). Sentimentul este vârful conului prin care viața sufletească înaintază de-a lungul liniei timpului, pe când memoria este baza acestui con, haloul ce se desfășoară în urma cometei. Sentimentul este arcul de tensiune fulgurând între electrozii cerebrali (“sentimentul niciodată nu se apropie, el apare brusc și electrocutează”, XXVII, 342), unde ia încontinuu naștere viața sufletului. El este *punctul de fugă* care, prin mișcarea sa, generează timpul interior, durată bergsoniană.

Venind dinspre viitor, sentimentul este imprevizibil, spontan și neanalizabil. De aici, absoluta “lipsă de memorie a sentimentului” (XXVII, 285), acesta fiind “tot ce poate fi mai antiabstract, mai concret, din conștiința omului”. Memoria, în schimb, este inertială, “nu urmează întocmai traiectul sentimentului. Ea e mai puțin vie, are tendințe de abstract sau, în cel mai bun caz, de mit” (XXVII, 348). În ea, *nodurile* sentimentelor se desfac, se clasifică, se abstractizează, se transformă în idei structurate, în *semne*. Memoria este baza activității cognitive, permițând izolarea și fixarea noțiunilor într-o adevărată grilă de decupare a realului. De aceea, afectul necontrolat reprezintă o amenințare la adresa intelectului: “Sentimentul adumbrește cunoașterea. Cântecul dizolvă memoria” (XXVII, 284).

Sentimentele, ca trăiri avansate, sau pro-tensiuni în limbajul lui Husserl, generează timp interior; ideile, ca trăiri retardate, sau re-tensiuni, generează, în viziunea lui Nichita Stănescu, lumină cognitivă. De aici, imaginea pregnantă prin care poetul compară *punctul de fugă* al sentimentelor cu o cometă întunecată, un reflector de întuneric, iar conul memoriei cu o coadă luminoasă a acesteia, o umbră de lumină: “Din alt punct de vedere, acest fenomen este exact inversul plopului verde cu umbră neagră. E mai degrabă o umbră neagră, verticală, care are plopul verde, orizontal, la spatele ei. Secunda este umbra care lasă în spatele ei lumină”

(XXVII, 348). Existența avansată în timp este definită ca *firesc*, existența retardată ca *absurd*. Acest din urmă calificativ trădează proiecția de biografie personală pe care o face eseistul asupra conceptelor sale: trecutul și memoria sunt resimțite ca absurde pentru că, în subliminar, asupra poetului lucrează traumatismul infantil al războiului.

Întreg sistemul speculativ al lui Nichita Stănescu e clădit pe intuiția axiologică primitivă conform căreia trecutul este asimilat morții, iar viitorul – vieții. Memoria trecutului este absurdul; în schimb, “ceea ce este firesc poate fi comparat cu o memorie a viitorului”. Amintirea mortifică; uitarea este condiția vieții. “Firescul este lipsit de memorie, de aceea reacția lui în realul imediat este mirarea. [...] Cel care se miră nu-și aduce aminte de nimic” (*Absurdul ca sublim ratat*, XX, 82). Vârtejul de neant din trecut amenință permanent să prindă în spirala sa starea de spirit a poetului și să o scufunde. Izvorul duratei vitale se află în direcția opusă, în prezentul devansat al inimii și al sentimentelor: “Amintirea întâmplărilor mele/ vine din viitor, nu din trecut./ [...]// Inimă, inimă, planetă misterioasă,/ suflete, suflete, aer prin care se-apropie/ imaginile tale tandre, puțin fluturate/ de respirația mea” (*Frunzișuri*, III, 44). Starea cea mai avansată în timp este *dorul*: “Dintre toate sentimentele de dragoste, dorul este cel mai puternic. El este amintirea întâmplărilor neîntâmpate” (XXVII, 284). Capacitatea unor sentimente precum dorul, aspirația, așteptarea, speranța, de a capta evenimentele virtuale, va fi utilizată de poet pentru configurarea “biografiei [sale] neîntâmpate, dar trăite”, adică a biografiei esențiale, opuse celei empirice.

Pe axa inversată a timpului, poetul are în spate moartea, iar în față viața. Aceasta este starea scriitorului din primele trei volume, flancate în urmă de amintirile războiului și înainte de cosmogonia din *11 Elegii*. Eul poetic se află deocamdată în intermundii, în ținutul fără dimensiuni de dinainte de facerea lumii. E un suflet inform, trăind suspendat în limburile latenței. Starea de increat este una din cele mai stimulative viziuni, poetul descriind-o din interior, cu o evidentă percepție empatetică: “Există numai ceea ce va fi,/ numai întâmplările neîntâmpate,/ atârând de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate.../ Există numai trupul meu înlemnit,/ ultimul, de bătrân, de piatră./ Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră,/ O, numai ei vor fi într-adevăr!// Noi, locuitorii acestei secunde/ suntem un vis de noapte” (*Cântec*, III, 41). Nichita Stănescu aderă la marea temă a vieții ca vis și a vanității vanităților sub influența radiației malefice a soarelui morții din trecut. Astrul nocturn distruge sentimentul de consistență ontologică a lumii și paralizează voința poetului, transformându-l și pe el, asemeni soldaților îmbălsămați, într-o mumie pietrificată. “Eu am murit în trecut,/ chiar înainte de a mă naște” (*Cântec*, V, 83) e ceea ce

simte poetul câtă vreme nu se poate elibera de sub vraja morbidă. Viziunile paradoxale ale morții precedând nașterea revin adesea în versurile sale. Într-un alt *Cântec*, naratorul se identifică unui “neverosimil iepure, împușcat înainte de a te naște” (V, 71). *Lumea de apoi*, a noroaielor potopitoare, în care putrezec trupurile tuturor fapturilor, este pentru Nichita Stănescu o lume precosmogonică: “Noroii mișcător, de animale suave/ înjugate la un plug de os, livid,/ arzându-ne carnea pe dinlăuntru,/ și-nsămânțând-o cu craniile flămânde/ ale morților de dinaintea nașterii noastre,/ crescând neconținut” (*Peisaj final*, V, 87).

Dacă scriitori precum Creangă, Eminescu, Blaga se întemeiază scufundându-se periodic în libidoul regenerator al copilăriei, unui Arghezi sau Nichita Stănescu întoarcerea le este interzisă, ceea ce îi obligă să-și creeze singuri noi rădăcini, rupte de inconștientul infantil. Viziunea primilor asupra timpului poate fi repartizată mitului vârstelor involutive, ce se degradează de la aur la fier. Acestui mit, Nichita Stănescu îi opune o viziune evolutivă, de tipul cosmologiei ascendente creștine, ordonată spațial de Dante în succesiunea Infern, Purgatoriu, Paradis. Perspectiva unui trecut apocaliptic dă o justificare tendinței umorale a autorului *Necuvintelor* de a vedea în ideea de copilărie paradisiacă o contrafacere. “Amintirile din copilărie ale fiecăruia nu au nimic zglobiu în ele și nimic din mistificările geniale ale lui Mark Twain sau Ion Creangă. Copilăria încă neruptă de natură, mai precis de absurdul naturii, constituie infernul conștiinței de sine a omului. A îngrozi natura, a-i îngrozi absurdul ei de copilărie generalizată, a-i găsi tendința spre ființă e sensul poeziei mature. Operele literare care au marcat conștiința sensibilă a umanității și au exprimat-o au ca pricină războiul sau călătoria de cunoaștere, spiritul faustic în balans cu spiritul hamletian. Aceste dimensiuni au un caracter etern, drumul către ele, însă, este veșnic nou și din ce în ce mai lung. De la infernul copilăriei, pe care am turnat cu toții și turnăm în continuare tone de aur și luciu de zâmbet, până la lacrima dură a cunoașterii, există o Troie și o odisee” (XXVII, 304).

Refuzat de trecut (“Eu niciodată nu am fost copil”, XXVII, 129), Nichita Stănescu se întoarce spre viitor. Dacă ființa nu poate fi moștenită, atunci ea trebuie dobândită. Rădăcinile eului trebuie smulse din inconștient, astfel încât poetul să-și poată întemeia o nouă personalitate în spațiul conștiinței. Echilibrul afectiv aruncat în derivă de trauma războiului este pentru prima oară adus la o linie de plutire atunci când poetul inversează polaritatea trecut-viitor, căutând împlinirea exclusiv în maturitate. Cel chemat a reface stabilitatea sufletească nu va mai fi amintirea punctului de origine, ci sentimentul punctului final, al ființei ideale pe care poetul și-o propune singur drept model. “A îngrozi natura” înseamnă a găsi un sens *absurdului*, a transfigura trauma războiului într-un prilej de autodepășire

interioară. Câtă vreme moartea rămâne un complex nerezolvat în memorie, ea e trăită ca un sentiment absurd, generator de angoasă și inhibiții. Poetul va reuși să o rezolve numai atunci când va fi capabil să o conștientizeze pe deplin și să-i confere un sens, să o înțeleagă. Ea nu poate fi anulată, dar poate fi integrată dintr-o perspectivă superioară aceleia în care a luat naștere. “A îngrozi natura, de bună seamă, e o metaforă. Dar, mai mult decât o metaforă, are un sens subteran, și anume acela nu de a disciplina absurdul existenței și anume acela că ea există, ci a impune un sens existenței și anume acela de a exista” (XXVII, 302). Instrumentul prin care Nichita Stănescu va începe să dea un sens existenței și să-și configureze o nouă personalitate va fi “starea poeziei” o poezie a conștiinței, a deplinei lucidități.

Punctul de inflexiune al destinului poetic al lui Nichita Stănescu este momentul în care el reușește să rezolve traumatismul infantil al războiului, să-l convertească din complex paralizant în energie de întemeiere interioară. Aici se află linia de ruptură între copilăria gelatinoasă și adolescența expansionară. Aici, curba concavă a trecutului, dominată de tonuri crepusculare, trece într-o curbă convexă, scăldată în luminile răsăritului. Imaginile aurorale și dinamica ascendentă și cosmotică a eului liric din primele volume sunt analizate pe larg de Ion Pop și de Cristian Moraru. “Momentul în care, scrie primul dintre critici, în poezia lui Nichita Stănescu, eul se descoperă într-o relație semnificativă cu universul, e unul al despărțirii de spațiul nocturn, al trezirii în lumina aurorală”⁸⁹.

Schimbarea de registru afectiv se resimte în primul rând în tematică. Poezia ce se inspiră din “memoria îndepărtată” a războiului este o poezie circumscrisă copilăriei; cea care se inspiră din “memoria viitorului” e o poezie circumscrisă tematic adolescenței. Cristian Moraru arată că “*poezia copilăriei* [“biografice”] se relevă de-abia acum în toată spectaculozitatea sa o *copilărie a poeziei* lui Nichita Stănescu și a întregii noastre poezii postbelice”⁹⁰. Schimbarea tematică nu este însă suficientă pentru a defini trecerea de la copilăria la maturitatea poeziei, ca dovadă faptul că, deși temele inspirate din copilărie conviețuiesc cu cele ale adolescenței pe întreaga suprafață a primelor trei volume, acestea țin în ansamblu de “copilăria poeziei” lui Nichita Stănescu. Ieșirea din “pre-istorie” și cosmogeneza simbolică din *11 Elegii* presupune, în primul rând, o modificare a concepției po(i)etice a scriitorului. Poemele aurorale din volumele de început nu se încadrează în universul simbolic al lui Nichita Stănescu, ele aparțin deocamdată poeziei metaforice. Pentru

⁸⁹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 336.

a o depăși, va fi nevoie de încă o ruptură, de irupția lucidității și de instalarea scriitorului în *starea poeziei*. Ruptura afectivă (refuzul de întoarcere în trecut), ruptura tematică (opțiunea pentru poeziile maturității în dauna celor legate de copilărie) și ruptura po(i)etică (trecerea de la “metoda” metaforică a primelor volume la poezia simbolică) sunt cele trei gesturi prin care Nichita Stănescu se eliberează progresiv de traumatismul infantil al războiului.

Contactul cu moartea se dovedește a fi fost un prilej de trezire a conștiinței. Durerea “stă la rădăcina cunoașterii și a revelației: nașterea”, scrie poetul (XX, 71), extinzând conotația agonică a nașterii spirituale asupra nașterii trupesti. În orizontul imaginar al lui Nichita Stănescu, geneza va sta mereu sub semnul durerii și al erorii. Mai mult, întreg universul sensibil (FIZICA) va fi în permanență resimțit ca o agonie. Transcenderea în spirit și transfigurarea în cuvânt vor fi două modalități de a evada din condiția de muritor. Ceea ce deosebește spaima de moarte pe care o trăiește poetul de spaima de moarte obișnuită e faptul că sursa ei nu se află în viitor, ci în trecut. Naratorul nu este terorizat de viitoarea sa stingere și nu încearcă să iasă din curentul timpului, ci, dimpotrivă, e terorizat de chipul lui Thanatos aflat în trecutul său și caută să se îndepărteze cât mai mult pe axa timpului. Nașterea (în spirit) este o evadare din ținutul morții. Amintirile din copilărie sunt pentru el un *memento mori*. “Ar părea teribil, îi mărturisește lui Aurelian Titu Dumitrescu, dacă ți-aș răspunde că aș vrea să uit că m-am născut. De fapt, ar fi și o minciună. De fapt și de fapt, singurul lucru pe care aș vrea să-l pot uita dar nu mă uită el este faptul înnebunitor că nașterea este o condamnare la moarte. [...] Singura amintire reală pe care fiecare individ o are este amintirea posibilei sale morți” (XXVII, 33). Moartea nu este o intuiție venind din viitor, ci o amintire originară, intim corelată cu nașterea. Se poate spune că moartea este cauza nașterii poetului.

În adâncul viziunii thanatice a lui Nichita Stănescu lucrează și un complex de culpabilitate, mai mult sau mai puțin îndreptățit biografic. Asistând, în copilărie, la dispariția mai multor colegi, prieteni, rude sau pur și simplu soldați, el pare să-și fi resimțit supraviețuirea ca pe o favoare nemeritată, ca pe o dezertie de la un destin colectiv. El e bântuit de gândul că “dreptul la timp” i-a fost acordat numai în schimbul sacrificiului unor semeni. Războiul pare a fi perfectat un “schimb simbolic”, un troc cinic, în care destinul poetic al scriitorului este plătit cu viața soldaților uciși. Într-o imagine feerică, poetul se imaginează copil, răătăcit la Muma Pădurii, care îi dă să bea fiertură de îngeri, adică har: “Mi-a dat și mie Muma Pădurii un polonic să gust, pe care, mai înainte de a mi-l înmâna, îl răsturnase într-o cască de soldat care de bună seamă murise în vreun război biruitor, în locul meu. Doamne, voi copii tineri, suavi și minunați, care ați murit în război în locul meu, ca să

stau în această pace gânditoare și acest echilibru!” (XX, 94). Într-o primă aproximare, soldatul tânăr reprezintă însuși eul infantil al poetului, gândirea feerică a copilăriei ucisă de război, obligată să se maturizeze de către conștiința morții.

Privită strict pragmatic, culpa pe care o asumă Nichita Stănescu este ireală: în timpul războiului el se afla la o vârstă care nu îl putea pune în situația de a opta între dezertia sau participarea la destinul tragic al soldaților. Dar sub ea pare să se ascundă o altă vinovăție care l-a urmărit pe poet: aceea de a se fi sustras istoriei și societății pentru a se construi ca poet. Căci destinul său a fost, într-adevăr, o dezertie de la somațiile contingente, o eschivare și un refuz al “rolului” ce revine în mod obișnuit oricărui membru al unei colectivități. La început, un asemenea comportament iconoclast a fost desigur și o formă de protest și de evaziune față de normele sociale ale unui comunism în plină ofensivă ideologică, dar, după ce poetul s-a instalat definitiv în vocația sa, noua condiție pare să-i fi creat, în subliminar, un sentiment de depeizare și de panică. Aventura sa existențială amintește, vrând-nevrând, de o aventură mistică, în cursul căreia protagonistul se rupe de lotul comun al umanității și pătrunde într-un spațiu unde vechile habitudini securizante nu mai acționează. Or, această “dezobișnuire de viață” rareori are loc fără traume și angoase.

Pentru a putea fi dizlocat, supraeului colectiv trebuie să-i fie opus un alt complex psihic, fie sinele mistic (asceții), fie o personalitate accentuată (artiștii). Misticii (din spațiul creștin) se întemeiază prin raportare la o altă ființă, la divinitate, în care își transportă esența; artiștii se întemeiază prin accentuarea propriei personalități. De aceea, “fuga din istorie” a unor scriitori “atei” precum Nichita Stănescu sau Emil Cioran presupune o opțiune inițială dificilă, de însingurare radicală, de “libertate totală” (Cioran), cu toată starea de insecuritate și anxietate adiacentă. Ruptura de lume este adevărata cauză a culpabilității pe care poetul o trăiește față de soldatul rămas pe câmpul de luptă, “poetul” și “soldatul” fiind două identități ale scriitorului însuși. Într-o investire simbolică ulterioară, soldatul nu va mai reprezenta eul infantil de care scriitorul se rupe pentru a evada în maturitate, ci eul său empiric, trădat și sacrificat pentru a face posibilă aventura în spirit. Moartea soldatului, ca simbol al omorării *celuilalt* în schimbul nașterii proprii, ajunge să fie simțită ca un păcat original. “Vina are origini în moarte. Păcatul, – în naștere” (XX, 68). Nu e mai puțin adevărat că e vorba de un păcat întemeietor, descoperirea morții trupesti fiind cauza nașterii conștiinței.

Dialectica moarte–conștiință este probabil resortul cel mai adânc al personalității lui Nichita Stănescu. Expresiile ei simbolice și speculative revin mereu, sub diferite lumini și registre. Moartea joacă rolul unui catalizator alchimic, conștiința fiind piatra filosofală

obținută în urma distilării thanatice. Casca de soldat mort din care Muma Pădurii îi dă naratorului să bea elixirul spiritual este un potir mistic, craterul hermetic sau Graalul. Elixirul este conceput după o rețetă pe măsură, ca o fiertură din “aripi de înger, la care [Muma pădurii] adăuga ridichii de lună, foi de tarhon, sare și piper și totul era stropit cu strănut de nou-născut” (XX, 94). Întreg traseul spiritual parcurs de poet ar putea fi urmărit într-un asemenea paralelism alchimic, văzând, odată cu Jung, în alchimie mai mult o tehnică interioară de purificare decât niște operații chimice. Experiența mentală a morții corespunde primei faze a procesului alchimic: *nigredo* sau *putrefactio*. Pornind de la această revelație, poetul încearcă să se despartă de tot ceea ce este diferit de sinele său vital, deci este muritor. Aceasta este cea de-a doua fază, *albedo* sau *separatio*. Eul ajuns în stare pură, eliberat de materie, capătă strălucirea spiritului divin, intră adică în cea de-a treia etapă, *rubedo*, devenind *lapis exiliis*.

Ruptura de copilărie provocată de contactul cu moartea are drept consecință, la nivel psihic, apariția conștiinței mature. *Rupturile* teoretizate de poet sunt, fiecare, o luare de cunoștință, o limpezire a conștiinței de sine și o delimitare a eului de non-eu. “Orice ruptură fundamentală, orice traumă, orice alienare, provoacă o despărțire de tine însuși, o distanțare de tine însuși” (XXIV, 347). Sciziunile sunt o obsesie a imaginației “diairetice” a lui Nichita Stănescu: “Dublul, dedublarea ilustrează nu mai puțin schema diairetică a existenței prin ceea ce este lupta sinelui cu sinele, cu el însuși. Alături de «eu», se insinuează, ca instanță de control, un «El», un «tu», Celălalt, Altul care scindează individualitatea și o dramatizează în dubla ei înfățișare”⁹¹.

Simbolul emblematic al rupturii este moartea lui Enghidu. Cunoscutul poem s-a bucurat de analize de o extraordinară acuitate, cum e în primul rând cea a Ioanei Em. Petrescu⁹². Criticul descifrează în *Enghidu* cinci forme fundamentale de alienare: descoperirea trupului, descoperirea obiectelor, descoperirea cuvântului, “ruperea” cuvântului în favoarea tăcerii și trecerea timpului (“continua despărțire de sine a ființei marcate de temporalitate”). Enghidu este simbolul *celuilalt*, mai exact a tot ceea ce nu este eu. În *Lupta lui Iacob cu îngerul* non-eul este definit drept “ideea de tu”. Consider toate cele spuse de Ioana Em. Petrescu în acest studiu drept un bun câștigat, asupra căruia nu mai insist.

⁹¹ Domițian Cesereanu, *op. cit.*, p. 290.

⁹² Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj, 1989, cap. *Enghidu sau rănirea de sine*.

“Rupturile” succesive alcătuiesc o linie frântă ce se constituie într-o adevărată *fenomenologie a spiritului*. Folosind instrumentele liricii, Nichita Stănescu desfășoară un întreg traseu al evoluției conștiinței, care, desprinzându-se din inconștiența magică a copilăriei, străbate următoarele etape: conștiința, conștiința de sine, luciditatea, trez(v)ia. Fiecare dintre aceste etape ia naștere printr-o întoarcere a conștiinței asupra ei înseși, prin punerea ei drept propriul obiect.

Starea anterioară trezirii conștiinței este inconștiența fericită, feerică, a copilăriei de dinaintea traumatismului războiului. Inconștiența magică infantilă se află într-o unitate nedespăcată cu lumea și ea corespunde unei viziuni panteiste, în care naratorul se percepe pe sine ca un Mare Antropomorf. Impulsurile sale mentale animează stihiiile naturii ca pe niște pseudopode ale unui trup uriaș: “mă dor pe mine însumi, cu râuri, cu pietre, cu o dungă de mare,/ atât cât să-mi fie toate un pat,/ totdeauna neîncăpător gândului meu/ în veșnică creștere” (*Enghidu*, III,18).

Atunci când devine conștient de sine, “gândul în veșnică creștere” se înstrăinează de toate aceste obiecte. Ele se devitalizează și mor, iar poetul are senzația despuierii și a împușinării. Desfacerea copilului din unitatea magică cu natura constituie prima ruptură cu care începe fenomenologia conștiinței. Întâmplarea aceasta este considerată de poet drept evenimentul cel mai important al copilăriei sale, eveniment ce i-a schimbat destinul. În momentul în care s-a privit pentru prima oară pe sine ca pe un obiect de contemplație, copilul s-a rupt din vraja spectacolului lumii, devenind conștient de faptul că nu este actor, ci spectator. Prin apariția conștiinței, copilul încetează să se mai integreze osmotice în univers, să mai participe empatetic la viața acestuia. “Invizibilele liane” care îl “leagă de obiecte” (*Mi-amintesc cu uimire*, II, 57) sunt tăiate de bisturiul autoreflexiei. Harta lumii pe care o desenează sentimentele sale este hașurată de “falii, de rupturi, de canioane” (XXVII, 279).

Pe măsură ce conștiința îl izolează de porțiuni tot mai întinse ale realului, naratorul descoperă că izvorul vieții psihice, al *duratei*, este localizat nu în natura exterioară, ci în sine însuși. Dovada acestui lucru este faptul că obiectele care se rup de *sinele* poetului par să se ofilească și să moară. Prin ruptura de lume, sfera animică proiectată de conștiință în jurul ei se restrânge treptat, ca într-o uriașă decădere cosmică: “Bineînțeles că arborii/ decad din melancolia/ noastră... Totul e de pierdere/ Soare dacă vezi/ și el e de pierdere,/ e pierdut de tine.../ Tot ceea ce ne însoțește,/ totul/ e decăzut din noi,/ din mine adică” (*Scriptura întâia*, XI,16). Imaginea e construită pe modelul emanatist neoplatonic, în care sferele inferioare ale intelectului, sufletului și materiei se îndepărtează tot mai mult de Unul divin, încetând să mai

participe la perfecțiunea acestuia.

Conștiința este un factor de neantizare. Desprinderea obiectelor de sinele copilului este o succesiune de morți ale *celorlalți*, ale lui Enghidu. “Eu mor în fiecare lucru pe care îl ating,/ stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;/ fiecare umbră pe care o arunc peste nisip,/ sufletul mai puțin mi-l rămâne, gândul,/ mai lung mi-l întinde; fiecare lucru/ îl privesc cum aş privi moartea” (*ib.*). Privirea îndreptată spre sine, privirea *cunoscătoare*, aduce revelația că “altceva ar fi altceva decât însumi”, că lumea este o ființă diferită de propria ființă. Desprinderea conștiinței individuale din cadrul conștiinței întregului și disocierea copilului de lumea înconjurătoare este echivalentă aceluia pas înapoi prin care contemplatorul iese din tabloul contemplat și vede tabloul ca obiect iar pe sine ca subiect. “Tăierea pe butuc a gâtului de lebădă al Mariei Stuart – mă întorc și zic: eu sunt Maria de Stuart – deci tăierea pe butuc a redesprinderii mele conștiente din totul totulului s-a produs pe banca de lemn rece a clasei întâi primare, când, înspăimântat, am fost rupt din natura lucrurilor și azvârlit în propria mea natură prin ruptură” (XXVII, 116).

Prin ruptură, inconștientul infantil se despică în conștiința individuală și conștiința alterității. Suportul obiectual care mediază procesul psihic al individualizării este trupul, iar experiența care diferențiază conștiința sinelui de cea a non-sinelui este durerea. În masa continuă a naturii, copilul descoperă că anumite lucruri *dor*, altele nu, acest criteriu permițându-i să se izoleze din întreg. “Prima formă a naturii de care ieși cunoștință este propriul tău trup. Luarea de cunoștință a propriului tău trup e un prag esențial al cunoașterii. Din durere apare frica, din rănirea părții de natură a insului” (XXVII, 303). Durerea provoacă frica de moarte, deoarece ea generează conștiința desprinderii individului din întreg. Numai în totul naturii substanța curge dintr-o formă într-alta, fără să cunoască moartea. Pentru indivizi, însă, distrugerea formei lor, a trupului, implică dispariția lor ca indivizi, adică moartea. Durerea fizică este un avertisment asupra perisabilității trupului. Frica de moarte apare odată cu conștiința individului ca fiind diferit de specie.

Al doilea moment al fenomenologiei stănesciene a spiritului este apariția conștiinței de sine. Dacă desprinderea conștiinței din inconștientul magic este legată de disocierea individului de natură, desprinderea conștiinței de sine de conștiința în general se conjugă cu disocierea sufletului de trup. Încercând să identifice componentele perisabile ale ființei sale, naratorul ajunge să delimiteze sufletul – purtător al duratei vitale, al sentimentului continuității cu sine –, de corp – parte supusă degradării, resimțită ca alteritate. Aflat la granița dintre suflet și natură, trupul se dovedește a fi dependent, substanțial, de aceasta din

urmă. Numai “trupul de slavă” biblic, sau trupul astral al esoteriștilor este din aceeași materie imortală ca și sufletul. “Trupul de carne” se supune fizicii și, de aceea, conștiința se vede obligată să-l disocieze de suflet și să-l repartizeze speciei. El este partea de natură din om, fiind conștientizat ca un obiect opus subiectului. Ruptura de trup este considerată de Nichita Stănescu o a doua experiență capitală a destinului său spiritual: “Cred că am mai relatat acest lucru, așa c-am să ți-l spun în rezumat. Spălându-mi mâinile la o pompă de apă din curte, după un meci de volei, obosit fiind, mi s-a părut că mâinile mele sunt absurde și brusc am luat cunoștință că am trup. Fapt înspăimântător, pentru că el dădea o lovitură ființei mele, o smulgere din specie. Această întâmplare, care a fost urmată de altele similare, bunăoară, spălându-mi picioarele într-un lighean, luând bătaie până la învinețirea pieptului de la un băiat mai în vârstă decât mine și mai puternic, Ghidu, bunăoară un șut cu șpițu’ tras în moalele capului, care m-a și lăsat cu tulburări de vedere, tras de centrul înaintaș Arvinte etc., etc., astea toate, de fapt, au fost primele luări de cunoștință ale alienării mele față de specie și față de mine însumi cu precădere” (XXVII, 134). Prin “absurdul naturii”, poetul înțelege nesubordonarea naturii la “coerența” conștiinței. Durerea și moartea țin de sfera absurdului, pentru că lucrurile moarte încetează să mai participe la logosul ordonator. Prin brusca revelație a “absurdului” mâinilor, naratorul conștientizează faptul că membrele sale acționează spontan, mecanic, și își au, prin urmare, principiul de coerență undeva în afara spiritului, într-un sine natural. Conștiința care conștientizează trupul ca obiect de contemplație diferit de sine devine conștiință *de* sine. Contemplarea sinelui corporal determină emergența conștiinței de sine din cadrul conștiinței în general.

Următoarea etapă în fenomenologia stănesciană o reprezintă luciditatea. Trezirea conștiinței separa individul din natură. Trezirea conștiinței de sine separă sufletul de trup. Trezirea lucidității va duce la izolarea nucleului esențial al sufletului: eul. Eul este centrul în funcție de care se ordonează toate gândurile, sentimentele, amintirile, întreaga viață mentală. Privite din perspectiva acestuia, stările sufletești sunt niște evenimente care se întâmplă eului, care îl afectează din afara sa. Față de axa eului individual, propriile gânduri sunt niște alterități. Demersul poetului amintește de o sferă în contracție, din care sunt eliminate tot mai multe elemente. Conștiința expulzează obiectele naturii din sfera individului (a trupului), conștiința de sine expulzează trupul din sfera sufletului, luciditatea expulzează viața psiho-mentală din sfera eului. Individul lucid este insul conștient de faptul că nu se identifică cu gândurile și emoțiile sale. Activitățile sufletului sunt pentru el obiect de contemplație.

Experiența fundamentală “ca semn și ca loc de naștere a lucidității, scrie Nichita

Stănescu, mi se pare a fi despărțirea insului de propria lui vorbire” (XV, 141). Așa cum mâinile îi apăreau brusc poetului ca niște instrumente fizice, devenind obiecte absurde, la fel limbajul i se relevă, și el, ca fiind un simplu instrument mental, un obiect al spiritului. “Între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mâna nu era nici o diferență. Copilul nu e conștient că are mâini, deși gesticulează tot timpul cu ele, după cum habar nu are că vorbește, deși mirarea lui se exprimă cel mai ades prin «de ce?». Între mâna copilului și limba lui nu e nici o diferență. Limba lui are cinci degete, ca și mâna lui, și apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeași dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea. [...] Deodată afli că vorbești. Brusc, vorbirea din cântec devine cu totul și cu totul altceva. [...] Acum, aici, în clasa I primară, afli deodată că vorbești, și nu numai că vorbești în genere, ci și că vorbești o limbă anume. Limba copilăriei este brusc tăiată. Cele cinci degete cosmice ale ei sunt retezate și în locul lor cresc literele – și mai presus de toate mărețul O-I, OI. Ubicuitatea se sfărâmă. Între ins și lumea nediferențiată, năpăditoare, a fost aruncat pieptenul care se transformă în pădure” (*O-I, OI*, XV, 141-142). Eul lucid descoperă că limba nu face parte din substanța sa, ci este un simplu instrument mental, ca toate celelalte conținuturi ale vieții sale sufletești.

Scrisul reprezintă, în mitologia personală a lui Nichita Stănescu, un instrument deosebit de eficace în a provoca ruptura eului de suflet; el este “ascuțita fulgerătoare tăietură care desparte insul de generalitatea confuză, care dă concretețe limbii prin conștiința de sine”. Acest “nemaipomenit de fin bisturiu” operează prin “obiectualizare, adică transformarea în obiect a cuvântului”: “Când am aflat că ceea ce se vorbește poate fi scris, adică redat vederii, m-am speriat ca și cum aș fi emis pe gură animale, îngeri și alte făpturi. Evident că am început să mă bâlbâi” (XXVII, 26). Activitatea psihică este conștientizată în momentul în care i se găsește un “corelativ obiectiv”. Limba devine un procedeu de fixare vizuală a imaginilor mentale. În fiecare cuvânt se cristalizează și se alienează o stare afectivă sau o reprezentare. Numirea obiectelor lumii are sensul unei înstrăinări a conținuturilor psihice. “Ca să fie între noi, altcineva - sau/ însumi - am botezat ceea ce însumi eu făcusem,/ răbindu-mă,/ mereu împuținându-mă, mereu murind,/ cu vorbe de buzele mele spuse” (*Enghidu*, III, 18).

Schema alienării prin scriere poate fi generalizată de la nivelul lingvistic la cel poetic. Unități superioare cuvintelor, poemele sunt și ele niște condensări ale unor stări existențiale, care, prin aceasta, sunt disociate de eul lucid. Copilul care citește la modul ingenuu literatura de ficțiune corespunde, într-un plan superior, copilului care folosește în mod spontan vorbirea. “Cărțile primei copilării a lecturii au fost parcurse cu sufletul la gură și mai toate aveau un caracter epico-fantastic. Sute și sute de romane polițiste, nopți nedormite, spaime și

victorii trăite de eroi. Izbirea cu clasicii a fost scrâșnită. Primii clasici pe care i-am citit [...] mi-au dat un frig în mine exact aidoma aceluia pe care ți-l dă banca în care stai în clasă, în prima zi de școală” (XXVII, 109-110). Pierderea candorii în lectură este una din rupturile prin care luciditatea se izolează de iluzii, ficțiuni și reverii. Impactul marilor opere nu constă în influențele tematice sau de tehnică poetică, ci în puterea de insolitare pe care o exercită asupra lectorului. Fiecare mare creator provoacă o ruptură nu numai în lectura ingenuă, ci și în biografia spirituală a cititorilor. “Tipul de ruptură interioară al fiecăruia duce la o dezobișnuire de real și, mai mult decât atât, chiar la o dezobișnuire de rupturile fundamentale exprimate de un Shakespeare sau de un Dostoievski. Influența unui mare scriitor asupra altuia rezidă în dezobișnuirea de maestru, iar nu în copierea maestrului” (XXVII, 280).

Lecturile din clasici sunt un prilej de acutizare a lucidității, permițându-i acesteia să se recunoască și să se disocieze de epifenomenele vieții sufletești. Lotul cărților capabile să provoace o ruptură se restrânge progresiv, pe măsură ce lectorul asimilează tot mai multe experiențe de insolitare. Operele cele mai eficiente din punctul de vedere al puterii de purificare exercitate asupra cititorilor sunt cele scrise de personalitățile singulare și irepetabile. “Acele texte pe care încă le mai citești cu inocență sunt textele al căror mesaj este mai puternic decât mesajul tău propriu. [...] Așa se face că un cititor de bună calitate, în cele din urmă, ajunge la numai câteva cărți de căpătâi. O carte de căpătâi presupune o putere mai mare a cuvântului decât puterea cuvântului la care ai ajuns tu însuși. În acțiunea de contemplare a lumii din afara ei, descinsă din alienarea proprie, cartea de căpătâi reprezintă singura legătură, nu dintre eul personal și natura obiectivă, ci dintre eul personal și eul superior” (XXVII, 111). “Nu cunosc un scriitor autentic, continuă eseistul, care, în șirul montan al traumelor și despărțirilor de sine însuși, afirmate în mod fundamental de către clasici, să nu își găsească o fantă a sa proprie, prin care, înghesuindu-se în sine însuși ca laserul, să nu treacă mai departe, către munții din spatele munților” (XXVII, 280).

Lectura lucidă sfârșește prin a degaja personalitatea originală a cititorului, eul să creator; “pierderea candorii în lectură e sfârșitul lecturii și începutul unei creații de tip propriu, la început în dialog, dar, mai apoi, de sine stătătoare” (XXVII, 109). Poeziile argotice din adolescență și primele două sau trei volume publicate de Nichita Stănescu sunt o creație “în dialog” cu înaintașii, subordonată acestora, deoarece “mesajul” poetului este deocamdată mai firav decât “mesajul” predecesorilor. Momentul de “mai apoi”, cel al impunerii unei creații de sine stătătoare, este cel care începe cu *11 Elegii*. Volumul a fost resimțit de autor ca o nouă “ruptură existențială”, ca un “fel de Întorsură a Buzăului, montană, intrarea în noțiuni

prin lovirea de o altă platformă a existenței”. Prin el, poetul a reușit o “redimensionare a materialului fundamental uman, nu a trupului perisabil, ci a cuvântului imperisabil” (XXVII, 102). Cu aceasta, Nichita Stănescu își radicalizează demersul metafizic de punere între paranteze a realului și reconstrucție fenomenologică de sine în spațiul spiritului și al poeziei. Înainte însă de a analiza acest spațiu pur, trebuie identificată complet instanța care îi asigură subzistența și îi garantează autonomia, și anume eul creator.

Eul este centrul sufletului. Disocierea lui, ca a treia ruptură, are loc pe parcursul “vârstei fundamentale a înțelegerii” ce “se declanșează cu prilejul primei alienări, clasa întâi primară, adică învățarea scrisului, și se sfârșește cu [...] prima iubire împărtășită” (XXVII, 271). În acest interval, luciditatea procedează la o disociere tot mai acută a evenimentelor mentale de sursa lor, pe care poetul o identifică eului creator. Proba prin care acest *eu* poate fi izolat în mod definitiv este confruntarea lui cu un alt eu, prin iubire. Poetul vede în iubită, ca personaj simbolic, un alter-ego, iar în iubire o “mare alienare”. Cristian Moraru apreciază că “saltul de la suflet (ca stare vegetativă, odată ivită în lume) la spirit [,] la conștiința de sine a unui *Ich*” are loc prin edificarea asupra “diferențelor calitative dintre el însuși și restul «ființărilor», de poziția sa în câmpul onticului⁹³”. Cel care iubește se pierde pe sine, în încercarea de a se contopi cu *celălalt*, de a-și transfera afectele și gândurile asupra lui. Dorința erotică de a te dărui pune sub semnul rupturii însăși continuitatea eului, reprezentând, împreună cu moartea, o formă radicală de alienare de sine. Iubirea împărtășită este o experiență la fel de periculoasă precum cea a morții și de aceea poetul admiră adolescența ca “vârsta marilor opțiuni și a curajului pur. Vârsta desăvârșitei ignorări a morții” (XXVII, 271).

Întâlnirea cu non-eul, cu neantul, este cea care lămurește contururile adevărate ale eului. De aceea, toate rupturile interioare, înțelese ca prilej de conștientizare și autodepășire, sunt rezumate prin simbolul morții lui Enghidu. Fratele “geamăn” al lui Ghilgameș reprezintă *dublul*, atât fizic cât și psihic. Poemul *Enghidu* prinde sub acest simbol trei din ipostazele alterității de care se rupe eul: lumea obiectelor, trupul, vorbirea (manifestare a sufletului). Poemul *Lupta lui Iacob cu îngerul* așază în “ideea de tu” tot ceea ce poate fi distribuit de către eu *celuilalt*: pleoapa, picioarele, sufletul. Cunoașterea de sine, luciditatea, constituie “finul bisturiu” care desprinde eul din continuumul vieții mentale. “Moare numai cel care se știe pe sine”, afirmă poetul în *A unsprezecea elegie* (IV, 69). Uciderea lui Enghidu semnifică ruperea din imperiul determinărilor sociale și interioare, în scopul autocreării în spirit. De la

⁹³ Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 365-366.

poemul *Enghidu*, din *Dreptul la timp*, la volumul *Noduri și semne*, ce reia ca moto plângerea lui Ghilgameș, “A murit Enkidu, prietenul meu care vânase cu mine lei”, întreg universul simbolic al lui Nichita Stănescu stă între parantezele rupturii din contingent. Dedicăția acestui din urmă volum, “Recviem la moartea tatălui meu”, îl asimilează pe Enkidu tatălui. Or, tatăl simbolizează întreg sistemul de condiționări genetice și sociale în care se formează o personalitate. “La noi, la Ploiești, spune Nichita Stănescu, se zice că un bărbat devine matur numai când îi moare tatăl” (XXVII, 27). Maturitatea se instalează numai atunci când poetul se rupe de sub fatuumul bio-social și își întemeiează singur destinul. Tatăl personifică atât inconștientul colectiv cât și super-egoul social de care eul se rupe atunci când se “botează” în spirit.

Omorârea dublului este un ritual sacrificial de izolare a eului. Mitul babilonian va fi adesea reluat de Nichita Stănescu pentru a explicita mecanismele prin care *cogito*-ul se originează în thanatos. Fratele lui Ghilgameș este o obiectualizare a *celuilalt* inconștient, iar contemplarea trupului său mort este echivalentă contemplării mortificante a propriului sine. Prin dispariția lui Enghidu, moartea este pentru prima oară interiorizată și intuită ca dispariție a propriei substanțe. “Eroul are percepția morții abia în momentul în care Enghidu, cel mai bun prieten al său, moare. Până atunci Ghilgameș ucisese lei, învinsese mortal dușmani, dar ei erau dintr-o zonă dinafara conștiinței lui de sine. De aceea anularea lor totală semnifica numai o victorie a sinelui, pentru că moartea nu poate avea o înfățișare concretă decât prin anularea sinelui. Dar Enghidu, prietenul lui Ghilgameș, nu era însă decât un alter ego. Un soi de contemplare a sinelui dinafara lui însuși. De aceea moartea lui Enghidu, «prietenul meu care ucise cu mine lei», este însăși moartea «sinelui» pe planul contemplării lui însuși. Este însăși moartea contemplației, adică a legăturii prime, a sinelui cu lumea. Firesc, Ghilgameș a alergat patru zile și trei nopți urlând, până la epuizare. Dar nu din pricina morții prietenului său, ci din spaima morții care i se revelase” (XV, 115).

Interpretând mitul babilonian ca pe o parabolă existențialistă, Nichita Stănescu îl suprapune, aproape până la confuzie, dramei lui Ivan Ilici din nuvela lui Tolstoi. Personajul romancierului rus descoperea, paralizat de spaimă, că premiza majoră a silogismului socratic “Toți oamenii sunt muritori” îl înglobează și pe el. Gândită în general, moartea se aplică doar unor oameni abstracți și nu are nimic de-a face cu moartea proprie, eveniment irepetabil și, din cauza aceasta, ireprezentabil. Prin sine însuși, Ghilgameș nu ar fi dobândit niciodată ideea morții, deoarece eul nu are cum să elaboreze imaginea propriei sale absențe, nu își poate reprezenta propriul neant. De aceea, “niciodată moartea nu este un exemplu personal. De

altfel, e simplu: experiența maximă a unei vieți, finalul ei, moartea, sunt atât de absolute, încât, prin firea lucrurilor, prin destin și prin accident, ea nu mai comunică în nici un fel” (XXVII, 115). Singurul mod de a cunoaște cu adevărat moartea este de a o trăi drept ceea ce este: o sincopă în fluidul conștiinței. Deplina ei revelare implică neantizarea conștiinței contemplative. Eul se poate identifica și delimita doar atunci când este pusă în joc însăși continuitatea sa.

“Rupturile” trăite de narator sunt morți parțiale, prin care, succesiv, trupul (individul) a fost desfoliat din natură, sufletul (viața psihomentală) din trup și eul (gândirea) din suflet. Fiecare din aceste disocieri s-au datorat unor emergente progresive: din inconștientul magic infantil apare conștiința, din conștiință apare conștiința de sine, din conștiința de sine apare luciditatea. Ultima etapă a fenomenologiei spiritului o reprezintă punerea între paranteze a eului însuși, prin experiența morții. Starea aceasta de luciditate maximă, întoarsă asupra ei înseși, este numită, în *A treia elegie*, trezie (mai sugestiv ar fi termenul mistic de trezvie, trimițând la o stare de conștiință suprarățională, dincolo de luciditatea umană). Trezia, ca stare de spirit superioară lucidității, va desemna modul specific de existență în universul inteligibil, ea deschizând fapăturile spre comuniunea cu divinitatea; ei i se va opune, în universul sensibil, somnul, ca mod de existență al naturii contingente. Ceea ce rezultă în urma decantării spirituale provocate de trezie este, după Nichita Stănescu, ființa pură. Tot ceea ce poate fi rupt de nucleul de ființă aflat în mijlocul eului cade în sfera non-existenței: “Nu am nimic./ Al meu nu este totuna cu mine./ Numai însumi există,/ iar eu nu pot să am decât ceea ce există.” (A *poseda*, X, 91). Ființa se află în centrul eului; tot ceea ce o înconjoară, eul, gândirea, trupul, lumea, este neant. Etapele parcurse de spirit, inconștientul magic, conștiința, conștiința de sine, luciditatea și trezia sunt tot atâtea rupturi neantizante, care conduc înafara spiritului însuși și a stărilor sale de conștiință. Trezia neantizează individul, raportându-l la un nucleu de ființă pură, ce transcende eul și persoana. În prima *Contemplare* din *A treia elegie*, trezirile succesive îl conduc pe poet din ochi în privire, din privire în “albastrul treaz” și din acesta în “peisajele curgătoare ale somnului”, deci dincolo de conștiință și de luciditate. Prin această ultimă ruptură, spiritul descoperă că el însuși cade în afara ființei, că nu ține de nucleul de ființă din centrul eului, ci de neantul din afara acestui nucleu. Mai precis, numai ființa din centrul eului are un *ens ab se*, în timp ce eul, sufletul, trupul au un *ens ab alio*, provenind din acest centru. Traumatismul războiului, care a catalizat nașterea conștiinței, i-a transmis acesteia și conotația sa de neant. Născută din teama de moarte, conștiința este la rândul ei o

manifestare thanatică. Așa cum lumea, trupul sau vorbirea “mor” prin ruptura lor de ființa poetului, conștiința realizează faptul că, fiind însuși instrumentul rupturii, ea participă mai mult la neant decât la ființă.

Ființa este termenul ultim la care accede poetul în introiecția sa fenomenologică. Ea este un în-sine autarhic și impenetrabil, inaccesibil cunoașterii. Despre ființă nu se poate predica nimic, ea este absolutul. “Emanațiile” sale, eul, sufletul, trupul, o înconjoară asemeni unor învelișuri și îi mediază relația cu exteriorul. Întrebându-se *Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?*, naratorul nu poate spune decât: “Eu nu sunt nici bun nici rău/ ci sunt, pur și simplu.// Eu sunt cuvântul «sunt»./ Eu sunt urechea care aude cuvântul «sunt»/ Eu sunt spiritul care înțelege cuvântul «sunt»// Eu sunt trupul absurd al lui «sunt»/ și literele lui./ Eu sunt locul în care există «sunt»/ și patul lui, în care doarme” (IX, 147).

Ființa nu poate fi atinsă prin definiții. Ea este transcendentă lumii fenomenale, dar în același timp stă în centrul acesteia. Transcendența nu e spațială, ci substanțială. Ființa este *numenul* intangibil din mijlocul fiecărui lucru, “motorul” care mișcă totul rămânând el însuși imobil. Ea este nedefinibilă pentru că este i-mediată. Orice încercare de a o cunoaște este o mediere, un ocol, o relație cu sine; cel care vrea să o cunoască descoperă că “totul e simplu, atât de simplu, încât/ devine de neînțeles” (*A unsprezecea elegie*, IV, 69). La întrebarea *Ce este viața?*, singurul răspuns este: “Ce este?/ Cum, ce este?/ Este, pur și simplu./ Adică E, adică S, adică T, adică E” (IX, 135). Restul predicățiilor, cum ar fi aceea că iarba “este verde”, sunt niște temerități postulatorii, fără necesitate intrinsecă: “împodobirea lui «este» cu un epitet [...] mi-a apărut întotdeauna ca un răsfăț peste măsură al vieții” (*Înavuțirea lucrurilor*, XX, 55). Analizând poemul *Pledoarie*, din *Laus Ptolemaei*, Ioana Em. Petrescu urmărește modul cum “verbul A FI trece pe nesimțite, în construcții succesive, de la situația sincategorematică, de copulă, care cere complinirea predicățiilor (el *e singurul*, *e necesar*), prin structura ambiguă «e tot timpul», la situația categorică de verb al existenței, care nu mai alcătuiește doar substructura lumii (prin funcția de copulă), ci substratul însuși al existenței ei. În absența oricărei predicății (adică a oricărei articulări prin categorii a lumii), rămâne aproximată, cu îndoială și neliniște, ca într-o suspendare a categoriilor inteligibile, revelația existenței în stare pură”⁹⁴.

Starea de conștiință (în toate gradele sale, conștiință, conștiință de sine, luciditate, trezie) este agentul rupturilor succesive prin care poetul avansează spre principiul ultim al

⁹⁴ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 226.

ființei, înlăturând emanațiile devitalizate ale acesteia. Prin rolul ei purificator, conștiința nu atacă în fapt ființa interioară, ci, dimpotrivă, o activează, menținând-o permanent trează prin contactul cu moartea. Apărând ca o revelație a morții, deci ca o conștiință a morții, ea provoacă instantaneu spaima vitală de neființă. “Revelația lipsei de sine produce spaimă. Spaima este cel mai viu sentiment. Spaima este singurul sentiment viu” (*Marea supraviețuire*, XX, 283). Acesta este și sensul angoasei lui Ghilgameș: eroul urlă “nu din jalea pierderii unui prieten, ci din revelația morții. De aici și brusca lui hotărâre de a căuta nemurirea. De aici și periplul lui până la Utnapiștim, unicul om nemuritor al lumii de oameni. De aici și strania rezolvare a celui mai vechi poem, care are ca impuls tema căutării «vieții fără de moarte»” (XV, 115).

Conștiința morții nu debilează ființa, ci îi intensifică trăirea. Mai mult, ea este singura care poate exorciza spaima de moarte, pe baza principiului de medicină homeopatică după care numai similarul are influență asupra similarului. Fiind o instanță generatoare de neant (fiecare ruptură provocată de ea implică excluderea unui teritoriu din sfera ființei), conștiința poate neantiza și intuiția morții. Cât timp este trăire vie, experiență imediată, moartea lucrează în chiar substanța ființei. Pentru a-i stinge strălucirea paralizantă, ea trebuie devitalizată ea însăși, smulsă de la izvorul ființei, trebuie “omorâtă”. Numai moartea neantizată încetează să aibă un efect neantizant. Eliberându-se pe această cale de fascinația morbidă a războiului ce i-a eclipsat copilăria, Nichita Stănescu reface, la nivel psihologic, chisticul “Cu moarte pre moarte călcând”. “Și ceea ce nu există poate să moară”, scrie poetul (*La nord de nord*, XVIII, 46), legea neantizării neantului fiind rezumată în formula: “Întunecând întunericul/ iată/ porțile luminii” (*Alt haiku*, XVIII, 151).

Pentru a exorciza moartea, poetul va recurge la unul din cele mai puternice instrumente de alienare: cuvântul. Având în vedere că numirea gândurilor provoacă obiectualizarea lor, numirea morții va atrage reificarea intuiției morții. *Mors* va fi redus de la condiția de act psihic la cea de reprezentare psihică. Fixând energia morbidă într-o imagine mentală, cuvântul cascadează brusc “o distanță prăpăstioasă și verticală, aidoma unui canion”, “între ceea ce era și ceea ce fusese numit că era”. Thanatos devine un zeu impersonal și obiectiv, exterior duratei vitale. “Moartea numită niciodată nu este propria ta moarte. Moartea văzută, simțită și trăită a altora, ea are numele de moarte. Ea te deslămuiește de neam și îți dă propria ta frontieră. Moartea proprie nu are nume” (XXVII, 116).

Cu alte cuvinte, mântuirea de moarte vine prin *logos*, înțelegând acest concept în toate sensurile lui antice: ordine cosmică, Inteligență (divină) și Cuvânt (creator). Nichita Stănescu

citește începutul *Evangeliei* lui Ioan din perspectiva unei ontologii a poeziei, văzând în Fiul lui Dumnezeu chiar cuvântul poetic. El transferă funcția soteriologică a lui Christos – opereii lirice. Logosul poetic îi apare drept creator și susținător al ființei, deoarece înlătură neantul și ordonează haosul. Logosul este cel care dă sens *absurdului*, adică existenței lipsite de lumina conștiinței, apăsată de tenebrele morții. “Absurdul exprimat încetează să mai fie absurd. Orice formă de exprimare implică o ordine. Prima ordine revelată și mai apoi scrisă a fost descoperirea morții. [...] Descoperirea morții, scrierea descoperirii morții semnifică întâia degradare a absurdului” (*Temporara suprimare a absurdului*, XX, 85).

Logosul își are originea în “răcnetul de spaimă” scos de om ca “ripostă fundamentală la descoperirea morții”. Pe temeiul acestei axiome, Nichita Stănescu vede civilizația și cultura umană ca niște dezvoltări ale “răcnetului” inițial de spaimă în fața morții, ca niște căi de căutare a nemuririi. Teamă de moarte stă la originea nevoii omului de a “îngrozi natura”, de a “impune un sens existenței și anume acela de a exista” (XXVII, 304). Numai logosul poate mântui de moarte, chiar dacă el implică pentru om o altă formă de moarte, și anume alienarea prin conștiință. E aici un paradox al condiției umane: câtă vreme trăiește în *firesc*, omul este supus *absurdului* morții; atunci când caută nemurirea, el părăsește firescul naturii, creând “convenția terestră”, lumea artificială și nefirească a logosului (ordinii) uman. “Prima anunțare a convenției terestre s-a produs prin alungarea firescului când absurdul a dispărut, când firescul a devenit nefiresc, adică abstract, când Ghilgameș a urlat: «A murit Enkidu, prietenul meu care vâname cu mine lei». Convenția terestră se ridică la orizontul mohorât. Convenția terestră s-a declanșat printr-un sacrificiu” (XX, 86).

Fuga de moarte stă la originea unei ciudate antropogonii pe trei niveluri. Pornind de la mai multe teorii contemporane (e invocat, spre exemplu, un articol al lui Edmond Nicolau despre stratificarea lumii fizice), Nichita Stănescu a elaborat teoria “celor trei spații” ale existenței umane. Primul nivel al existenței este *spațiul natural*, caracterizat drept un univers finit și curb. În interiorul acestuia, umanitatea creează *spațiul artificial*, caracterizat de poet drept un univers infinit (în raport cu universul anterior) și finit (în raport cu universul posterior). În interiorul spațiului artificial gândirea umană dă naștere *spațiului abstract*, univers infinit, nesupus limitărilor. Simplificând, se poate spune că e vorba de o banală tripartiție natură-civilizație-cultură, dar sistemul este rulat pe o schemă dialectică vertiginoasă, datorită corelării finitului cu dimensiunile fizice și a infinitului cu dimensiunea interiorității. Astfel, “tot ceea ce depășește punctul are caracter finit. Orice dimensiune, oricât de mare, este finită prin caracterul ei neabstract. [...] Viteza gândului având un caracter

abstract e singura viteză care poate fi infinită. În același timp are caracter interior și nu poate fi concepută în sistemul de referință spațiu-timp” (*Despre corpul alergic al ideilor*, XX, 112).

În funcție de relațiile dintre ele, cele trei spații intră în următoarea ecuație: “Spațiul natural resimte atracția maternă devoratoare față de spațiul artificial și își ignoră propria sa inimă, spațiul abstract; în mod simultan spațiul artificial respinge, se alienează de spațiul natural resimțind o atracție solidar paternă față de spațiul abstract, și, – în mod simultan, spațiul abstract resimte ca absurd spațiul natural [...] și o tensiune alergică față de spațiul artificial” (*ib.*). Dinamica forțelor de atracție și repulsie configurează un univers emanatist a cărui expansiune are loc pe dimensiunea interiorității. Geografia celor trei spații este, în mod evident, o ipostaziere a fenomenologiei conștiinței, emergența (mai bine zis imersiunea) spațiilor unul dintr-altul corespunzând rupturilor trăite de narator în plan subiectiv. Paradoxala soluție de continuitate din fenomenologia interioară, conform căreia conștiința, conștiința de sine, luciditatea și trezia (succesiunea lor marcând intensificarea elementului spiritual) sfârșesc prin a izola ființa ca esență de dincolo de conștiință, se regăsește și aici: “Nu știu dacă la rândul său spațiul abstract va naște în sine un alt spațiu, superior, și așa la nesfârșit, ori pur și simplu spațiul abstract va naște în sine spațiul natural” (*ib.*).

Rupturile interioare se desfășoară într-o evoluție în trepte, a cărei dinamică pulsatorie a fost descrisă de Ion Pop. La limită, progresia pe treptele alienării de sine duce la o transcendere *din interior* a universului. “Înstrăinarea de tine însuși duce într-un mod mai mult sau mai puțin aberant la contemplarea lumii din afara ei” (XXVII, 279). Perspectiva din exterior asupra cosmosului coincide cu mutarea contemplatorului în spațiul abstract al spiritului. Aici, absurdul naturii poate fi supus logosului. Decosmicizarea și decorporalizarea, deconectarea de la viața psihomentală, cu ajutorul *poeziei impersonale*, sunt condiții ale accederii la starea abstractă. “Golindu-se de real, despărțit de real, [poetul] opune realul intim realului obiectiv. Fenomenul se numește în mod plat recreere” (XXVII, 282). Recrearea înseamnă punerea între paranteze a lumii fizice și, în cele din urmă, neantizarea ei.

Spațiul abstract este un univers compensatoriu față de spațiul natural și de cel social, impermeabil la angoasele acestora. Opțiunea lui Nichita Stănescu pentru trezie, pentru luciditate (“Niciodată n-am dorit să dorm pe săturate! [...] De fapt, cel mai mult mi-am dorit să fiu treaz pe săturate și, uneori, chiar am izbutit aceasta, când, într-adevăr, am atins cu gândul o idee”, XXVII, 25), teama de a se lăsa pradă somnului și amintirilor, au la origine, ca motivație afectivă, cenzura inhibitivă ce barează accesul la trecut. “Sunt atât de lipsit de memorie! Fac parte din acea tagmă rărită a nenăscuților” (XV, 71). Dând un nume amintirii

morții, pentru a o exorciza, poetul se alienează odată cu ea și de memoria copilăriei, urmând să își construiască singur o biografie. Apariția spațiului abstract în ontologia poetică este un simbol pentru autoântemeierea biografică a lui Nichita Stănescu în spirit. Trecutul e abandonat, traumei îi este negat rolul de “sursă de inspirație a poeziei” (XXVII, 272), iar exprimarea prin idei devine o ispășire pentru “păcatul original” al morții (XX,56). Biografia reală e alienată de eul creator și înlocuită de o biografie recreată în spirit. În ciuda eforturilor lui Aurelian Titu Dumitrescu de a face portretul *omului*, opus poetului, *Antimetafizica* distinge cu greu între viața trăită și cea închipuită. Sunt simptomatice falsele amintiri ale lui Nichita Stănescu despre premiul de planorism, sau înmormântarea lui Bacovia, în care ficțiunea se substituie realului. “Nevoia de biografie este atât de uriașă și de absorbantă, încât, ocolind lăudăroșenia, mimează epici visate, ca fiind reale. [...] Nevoia de biografie mi s-a transformat în biografie” (XXVII, 282-283).

Odată ce amintirile au fost extirpate, memoria devine o *tabula rasa* pe care scriitorul își rescrie viața. Ca moto la “secvențialul biografic” așezat în fața *Ordinii cuvintelor*, poetul scrie: “Eu sunt propria mea memorie. Ceea ce este în mine, numai însumi și deosebit de orice altceva, nu sunt nici înfățișările mele, nici trupurile pe care le-am avut din copilăria de căpșună până la ciolanul de elefant și nici vederile în ochi, egale, ale lumii. Țin minte numai întâmplări...” (XXV, 47). Este vorba de întâmplări care “țin minte” întâmplările mamei, care “țin minte” întâmplările tatălui acesteia, deci întâmplări ale neamului și ale speciei. În starea impersonală, poetul are acces numai la memoria colectivă. În rest, “propriile mele întâmplări, adunate în punga memoriei, sunt chiar eu însumi” (XX, 79). Poezia, ca *epica magna*, scrie singura biografie validă. “Epica cea mare e înlăuntrul, în spirit, iar nu pe stradă, pe caldarâm. [...] Orice om nu este altceva decât ceea ce își aduce el însuși aminte despre sine. Bunăoară, viața mea este ceea ce țin eu minte despre mine” (XXVII, 32). Atitudinea lui Nichita Stănescu presupune cea mai radicală asumare a liberului arbitru. Proiectul de a crea un “autor posibil al versurilor mele”, care să stea în spatele operei ce începe cu *11 Elegii*, implică libertatea totală față de condiționările biografice, genetice, sociale, culturale. În fața unui asemenea efort de autoconstrucție (aș spune reușit), devine irelevant faptul că, la originea lui, s-ar afla un complex de neadaptare la propria persoană, la propriul trecut sau la mediul social. Sacrificându-și identitatea biografică, Nichita Stănescu a experimentat pe viu modul cum un om se poate muta prin propriile eforturi în mit.

Recrearea biografiei în spațiul abstract al gândului este însăși arta. Obiectele realului trebuie smulse din concretețea naturii și sublimite în idei. Aceasta este marea ruptură, prin

care Nichita Stănescu se instalează în poetica “abstracționistă”. “Mi-au trebuit încă mai mulți ani lungi ca să realizez că lucrurile firești și firescul, că natura și naturalul, că viziunile realului, oricât de puternice și mirifice ar fi, prin simpla lor existență neexagerată și inaptă deci de idee, nu pot produce nici un fel de modificare de conștiință, ci numai un adaos de memorie. O călătorie lucidă în real, te poate îmbătrâni. Numai o călătorie în ideea de real te modifică și te face să fii adolescentul etern. Dar ideea de real este însăși Arta” (XX, 28). “Spațiul abstract” este dimensiunea transcendentă de unde lumea poate fi contemplată “din afara ei”. *Punctul de fugă* al acestei viziuni exterioare e definit ca “starea mea de simultaneitate nu cu tot ceea ce este, ci cu înțelesul lui” (XXVII, 339). Reducția eidetică a realului este solidară cu alienarea naratorului de sinele fizic și migrația sa în conștiința pură.

Evenimentul dedublării și al transcenderii sinelui este relatat la începutul *Cărții de recitare*, în maniera viscerală, a vederii din interior, specifică *poeziei ca act* trăit. Într-o dispoziție sufletească insolită, care dă obiectelor o irizație ireală, poetul vizitează, într-o după-amiază “neverosimil de verzuie, dublată de încă o lumină, de o culoare care nu există”, o culoare de ilustrată îngălbenită de timp, o expoziție aflată într-o clădire de coșmar, un bloc de douăzeci de etaje gol pe dinăuntru. Doi specialiști în halate albe îi dau explicații asupra exponatelor (soiuri de grâu). La ieșire, poetul are revelația Ș “văzusem nu numai exponatele grâului, ci lângă fiecare bob mai văzusem și altceva, paralel cu el, o mostră de altceva pe care nu mi-l pot aminti, pentru că nu există” (XV, 10). Având probabil la bază un fapt real banal (vizita unui pavilion cu exponate agricole), întâmplarea are o intensitatea halucinantă, scriitorul “văzând enorm și simțind monstruos”. El are o acută senzație de irealitate, fiind convins că trăiește totul *a doua oară*, și că din această cauză a văzut, alături de sorturile de grâu, diferite “sorturi de ceva care nu există”. Psihologic, el trăiește ceea ce Pierre Janet numește o *paramneză de reduplicare*, un fenomen de *déjà-vu*. Revederea unor locuri, repetarea unor întâmplări pe jumătate uitate dau naștere unui ciudat ecou mental, ca o reverberație între două ecrane paralele.

Prima înregistrare a unor trăiri este, din punctul de vedere al mecanismelor memoriei, ingenuă și spontană. Omul nu este în mod deliberat atent la faptul că memorează întâmplările pe care le traversează. O a doua amintire, însă, care o repetă de prima, creează o tensiune de conștiință. A doua engramă nu cade pur și simplu peste prima, topindu-se în ea, ci produce un efect de imagine mișcată. Paramneza prin reduplicare dublează amintirea inițială, învăluind-o într-un halou afectiv pe care aceasta nu îl avea. Nu gustul pe care îl avea madeleina în copilărie, nu dezechilibrarea pe două dale inegale din Veneția îl fascinează pe Proust, ci

retrăirea lor în memoria *actuală*, unde impresia primă este dublată de conștiința trecutului și a irepetabilității, a paradisului pe veci pierdut și inaccesibil. Bucuria ingenuă nu este conștientă de sine; abia după ce a fost pierdut în realitate și refăcut în memorie, paradisul capătă o strălucire intensă și tragică. Anamneza proustiană are în cele din urmă rolul de a transforma reprezentările (ținând de conștiința perceptivă a lui *prima oară*) în imagini (ce țin de conștiința imaginativă a lui *a doua oară*)⁹⁵. Prima amintire este o reprezentare, adică o *absentia in praesentia* a obiectului exterior; a doua amintire este o imagine, adică o *praesentia in absentia* a acestui obiect. Paramneza prin reduplicare servește la conștientizarea condiției de “idei” a obiectelor mentale. Poetul tratează acest proces ca pe o sublimare a obiectelor din spațiul natural în spațiul abstract, o transformare a lor din fenomene fizice în *numina* psihici.

Amintirile inconștiente de sine nu există în spațiul poeziei, singura trăire adevărată fiind cea care are loc în prezentul conștiinței. “A trebuit să vin a doua oară, conchide poetul, pentru că prima oară, abia acum îmi dau seama că nu există. A trebuit să vin a doua oară ca să-mi dau seama că prima oară nu există niciodată” (XV, 10). Intuiția că memoria obscură are o eficiență afectivă redusă față de memoria lucidă vine să sprijine hotărârea lui Nichita Stănescu de a-și stinge trecutul și a-și intensifica prezentul. “O amintire, oricât de puternică ar fi ea, nu poate înlocui un prezent, oricât de timid ar fi el”. Tehnica proustiană a lui *a doua oară* presupune *ruptura* și reconstrucția biografică. “A revedea înseamnă a muri. A revedea înseamnă a deveni propria ta memorie” (*Marea supraviețuire*, XX, 280). Abia dublată de emoția prezentă, amintirea inconștientă ia cunoștință de sine și intră în câmpul lucidității. Obiectele concrete (boabele de grâu), scufundate în neantul uitării, se transsubstanțiază în obiecte abstracte (“ceva care nu există”). Contemplarea întoarsă asupra ei înseși, contemplarea *de sine*, nu mai este contemplarea pur și simplu, o “privire care să se privească pe sine” la modul fizic, ci determină o transcendere interioară. Eul care privește *a doua oară* se desolidarizează de funcțiile sale perceptive, dezvoltându-și funcțiile spirituale. El evoluează “în trepte” de la organele senzoriale la organele subtile ale spiritului. “A privi încă o dată același lucru. Privire care să se privească pe sine nu există. [...] A vedea a doua oară înseamnă a muri. Numai pe orbi îi credem că au mai văzut odată” (XX, 283).

Conferind statutul de memorie adevărată numai memoriei “treze”, poetul își creează condițiile necesare pentru a-și reconstrui un trecut selectiv, în care să intre numai întâmplările

⁹⁵ Pentru analiza poeziei lui Nichita Stănescu prin categoriile sartriene ale percepției și imaginației, trimit din

esențiale, cele “ale formației unei conștiințe, acelea care șlefuiesc cu carnea vie a experimentului, care îmbracă și dau trup și ființă devenirii unei idei despre lume” (XXVII, 118). *Cartea de recitare* nu este altceva decât “Cartea de citire” a lui Ion Creangă citită *a doua oară*. Nichita Stănescu își întoarce “a doua privire” asupra istoriei literaturii române pentru a-i recupera valorile inconștiente, pentru a decanta din steril *diferențele specifice* ale poeziei. E o căutare a originilor și a arhetipurilor culturii noastre, activi în subconștientul poetului. Recitindu-i pe înaintași, Nichita Stănescu se “rupe” de ei și în același timp îi salvează, scoțându-i din memoria inconștientă și ridicându-i în *spațiul abstract*. *Ruptura* de trecut (în înțelesul de conștientizare a trecutului) este o modalitate de a sublima FIZICA în METAFIZIC|.

Pentru a găsi drumul spre Ithaca, Ulise e nevoit să coboare în Hades și să invoce umbra bătrânului Tiresias. Pentru a ajunge în Italia, Enea coboară pe celălalt tărâm, însoțit de sibilă, și se sfătuiește cu tatăl său Anchise. Profetul, sibila, muza poetică îl îndrumă pe erou să ia contact cu bătrânul înțelept (în care Jung vedea o personificare a inconștientului colectiv, a înțelepciunii ancestrale), pentru a-și găsi drumul adevărat. În schema aceasta mitică transpare un scenariu psihologic: necesitatea de a te lăsa purtat în adâncurile inconștientului pentru a-i lumina și exorciza tenebrele fetide. *Cartea de recitare* este o *nekya*, o invocare a înaintașilor morți, cu scopul de a spulbera legăturile malefice (epigonismul, obișnuitele moștenite de versificare și simțire poetică) ce împiedică reluarea drumului. *A unsprezecea elegie* exprimă aceeași idee: “Ar trebui să alerg, mi-am spus,/ dar pentru asta va trebui mai întâi/ să-mi întorc sufletul/ spre nemișcătorii mei strămoși,/ retrași în turnurile propriilor oase,/ asemenea măduvei,/ nemișcați/ aidoma lucrurilor duse până la capăt” (IV, 69).

Catabaza în tenebre este ultimul gest pe care poetul îl are de făcut pentru a se naște în spirit. El trebuie să se supună unei ciudate lobotomii, prin care emisfera trecutului să fie extirpată și înlocuită cu emisfera viitorului. Odată cu aceasta, strigătul de spaimă în fața morții, cauză a trezirii conștiinței, se va schimba în strigăt de nou născut. Poemul *Strigăt schimbat* sugerează modul în care decurge acest transfer schizoid de personalitate, operat de niște ciudați îngeri chirurgieni pe creier: “–N-ai lucrat bine! își mai amintește ceva!/ –Trage-i înapoi istoria. Smulge-i-o din tâmplă!/ Lividă liniște lângă sprânceana mea;/ uit ce sunt și cine vorbește și ce se-ntâmplă,/ Dinapoia altor ochi, mă trezesc plângând/ Colții mi se-nfig în alte esențe./ Strigăt de moarte. Strigăt de naștere” (X,90).

Îndoirea luminii, ultimul poem din *Dreptul la timp*, volum ce premerge cosmogonia poetică din *11 Elegii*, reface extraordinara experiență a unui *descensus ad inferos*. Această micronarațiune simbolică transcrie descinderea poetului în propria memorie, pentru a-i conjura tenebrele și angoasele, ca o condiție indispensabilă urcării sale în spirit. Aventura începe cu încercarea naratorului de a “îndoi lumina”, pentru a câștiga “dreptul la timp”. Simbolismul razei îndoite va fi explicat abia în *Respirări*, unde Nichita Stănescu va dezvolta o ontologie a luminii: “Orice obiect, după distrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se transformă în lumină. Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură” (XX, 86). Încercarea de a curba raza de lumină semnifică dorința poetului de a se izola din continuumul materiei, de a se individualiza ca un *nod*, de a se autoconfigura ca personalitate. Lumina oprită din curgerea ei cosmică, lumina îndoită în circuitul închis al unui individ, “devine interioară, devine sentiment, transformându-se în lucioli de vis”, în revelație.

Această primă tentativă de înscriere în circuitul luminii eșuează, însă, și naratorul cade cu “tâmpla în pietre”. Puterile sale spirituale sunt prea slabe pentru a putea frânge raza luminoasă, sau, cu alte cuvinte, sufletul său nu este pregătit pentru a găzdui lumina Intellectului. Luciditatea interioară nu poate fi câștigată decât de spiritele pure, cristaline; spiritele confuze, cețoase, bânuite de pulsuni inconștiente, sunt, ca în toate riturile de inițiere, aruncate înapoi în *borboros*, în mlaștina materiei. Cu cât elanul ascensional a fost mai puternic, cu atât forța de inerție ce a determinat eșecul este mai mare. Ea îl proiectează pe narator înapoi în masa lichidă a psihismului nocturn, deschizând porțile Hadesului. “Uleiul negru și greu al viselor de noapte/ în loc de sânge-mi țâșnea/ din fruntea crestată,/ și sentindea în jururi ca o pată,/ ca un lac în creștere,/ întotdeauna cu un singur mal –/ osul frunții mele” (III,72). “Lacul în creștere”, simbol al emisferei inconștientului, va reapare într-un poem situat, simetric, la sfârșitul aventurii lirice descrise de *Ordinea cuvintelor*. Acolo, poetul va ști că, în fața malului dinspre lumină (“osul frunții mele”), de partea cealaltă a lacului subteran, se află un mal în întuneric, “un țărm ciudat și-al nimănu”. Apa uleioasă a visurilor care se întinde între aceste două maluri este chiar Acheronul, râul ce desparte lumea viilor de cea a morților, emisfera prezentului de emisfera trecutului.

Din acest moment, poetul începe orficul *catabasis eis antron*, coborârea la marile zeițe ale nopții ce stăpânesc matricile vieții și ale morții. El folosește visul ca o “lentilă neagră”, instrument magic de explorare a unor “ceruri străvechi, nemaivăzute”. Naratorul pătrunde într-o lume scufundată, unde “soarele cădea fâlăitor”, ca o cometă în prăbușire. Pe măsură ce lumina conștiinței se stinge, soarele dispare eclipsat și peisajul e cuprins într-un uriaș vârtej

cosmic ce pare să-l absoarbă în neant. “Lumina cădea în goluri rotunde/ despletită-n fiori și în unde,/ se lovea de margini și neauzit// sunetul adia înnegrit”. În vertiginoasa sa coborâre, poetul traversează ținutul teilor, simbol eminescian al amintirii, observând cum copacii “cădeau peste umbrele lor”; spațiul memoriei devine tot mai compact, mai cleios, și făpturile sale capătă consistența întunericului. Din substanța acestuia se vor întrupa umbrele Hadesului.

Astfel, naratorul intră în contact cu lumea terifiantă a morților. Nichita Stănescu imaginează un Hades protoplasmatic, unde cadavrele se topesc într-o magmă informală, strivite de o presiune infernală: “Scheletele morților ca niște rădăcini/ strâng miezul pământului și-l storc, îl storc/ de lavă, până-și iese din minți”. Imaginea aceasta a unei materii putride concentrată la densități dementiale e influențată probabil de teoriile cosmologice contemporane asupra găurilor negre sau a stării inițiale hiperdense a universului. “Miezul pământului”, a cărui atracție descompune făpturile, este un simbol al punctului de nadir al inconștientului, în care imaginile căzute din conștiință se scufundă lent, descompunându-se. Înaintând spre vârful acestui con invers, poetul vede cum categoriile spațiului și timpului, ce structurează cosmosul, involuează și se resorb într-o geometrie embrionară. Ființele și obiectele individuale, delimitate între ele în timp sau în spațiu, fuzionează în făpturi teratologice. Din acest moment, memoria poetului încetează să se mai orânduiască cronologic; toate vârstele sale trecute se suprapun în imaginea unui fetus monstruos: “Aici nu e loc niciodată, nu e loc, nu e loc,/ chiar timpul intră-n timp/ ca două oglinzi paralele./ Chiar amintirile intră-n amintiri,/ și chipul meu din copilărie/ are zece ochi înghesuiți unul într-altul,/ gata s-azvârle-napoi toate imaginile/ într-un șuvoi mortal”.

În trupurile “din ce în ce mai neîmplinite” încep să se întrevadă arheii, acei *logoi spermatikoi* ai stoicilor, cărora Goethe le spune “fenomene originare”. Pe măsură ce aceste tipare după care sunt modelate lucrurile concrete dispar unele într-altele, elementele se reîntorc în materia informală, haotică, lipsită de orice însușiri. “Sunt zece cranii într-un craniu./ Sunt zece femururi într-un femur./ Sunt zece orbite într-o orbită./ Și totul se ramifică-n jos,/ neîntreruptă rădăcină de os/ care strânge la sine/ moartea neagră, lava neagră,/ sâmburele, timpul dus”. Substanța acestui sine atavic este atât de concentrată încât nu lasă nici o “spărtură/ în care-aș putea să-mi întind/ și să-mi odihnesc vreo întrebare”. Aici nu sunt posibile acele rupturi sau decomprimări care să permită apariția luminii conștiinței. Inconștientul ancestral e incognoscibil, asemeni haosului primitiv eminescian: “nu fu lume cunoscută/ și nici ochi spre a cunoaște”. Viziunea spațiului comprimat al adâncurilor mentale va fi reluată de Nichita Stănescu atunci când va descrie InCreatul, punctul cel mai de jos de

unde începe zborul metafizic.

Coborârea în Hades este o alunecare spre începuturi. Naratorul străbate straturile geologice ale speciei, regresând spre fenomenul uman original: “înspre trecut, din viitor,/ înspre ce-a fost din ce va fi,/ un număr descrescând/ cinci,/ patru,/ trei,/ din zece mii, sau poate chiar din mii de mii”. Pe traseul inversat al ontogenezei, el ajunge din urmă “vechile imagini rupte din pământ” ale epocilor revolute. Într-o palingeneză răsturnată, poetul își repopulează avatarii din trecut, retrăind întâmplările fiecărei vârste: “Cobor pe propriile-mi trupuri regăsite/ ca pe o scară/ și amintirile au trup, și timpul are-altoi”. Imaginile tinereții, ale adolescenței și ale copilăriei prind din nou materialitate, ca pe un ecran fantasmatic ce evocă timpurile apuse. Deși aparține unei vârste feerice, lumea panoramată de poet e subminată de conștiința irealității ei, având o aură spectrală. Soarele negru al morții o umbrește discret, încărcând-o de melancolie. “Și iată-mi prietenii uitați și-ntâia mea iubire/ și anul șapte-al vieții mele regăsit,/ și primul da și primul nu/ și prima mea uimire/ și aerul de-atunci/ în vârful unei raze-nțepenit”.

Viziunea panoramică a vârstelor trecute e construită după o schemă ce a fost imaginată de atomiștii antici și mai apoi reluată de empiriștii englezi. Obiectele emană continuu niște imagini (*eidola*) ce le reproduc fidel aspectul și se împrăstie în jurul lor în spațiu. Vederea nu este altceva decât impactul acestor dubluri imateriale cu ochiul uman. Ideea unei răspândiri permanente în spațiu a “imaginilor” emise de obiecte apare și în cosmologia modernă, în modelul universului expansionar “Big-Bang”. Cosmosul lui Nichita Stănescu este și el un un cosmos de *eidola* în expansiune și, așa cum astrofizicienii citesc din imaginile corpurilor cele mai îndepărtate, aflate la marginea universului cunoscut, începutul acestui univers, la fel poetul, călătorind în jos cu viteza superluminică a gândului (“Viteza gândului având un caracter abstract e singura viteză care poate fi infinită”, XX, 112) recuperează imaginile trecutului său: “Astfel ajungeam din urmă și treceam/ mai departe de spinii luminii,/ de vechi imagini rupte din pământ.// Asemeni fiecărui plug ce smulge/ și azvârle/ pe-o multe brazda groasă de pământ,/ lumina taie haosul și-l umple/ cu chipuri, cu imagini, cu semințe/ pe care-n trecere le-a smuls/ din coaja-albastră-a globului/ ce l-a arat în timp și l-a/ lăsat în urmă-i, undeva”.

Fiecare impuls spre adânc lărgeste orizontul peisajului scufundat din memorie: “înotam și fiecă lovitură/ de braț împingea,/ de jur împrejurul meu, tot mai departe,/ țărmurile”. Naratorul se lasă purtat pe undele oceanului arhaic, atras de soarele hipnotic ce strălucește în mijlocul lui. Spațiul cosmo-uterin capătă tot mai mult limpezimea rarefiată și iridiscența lumii

tiparelor originare. “Și înotam, înotam/ în mijlocul unei mări a candorii,/ a singurătății, a lucrurilor de demult./ Înotam într-un plutitor/ și transparent ocean, înotam”. Într-o stare de beatitudine ataraxică, poetul se lasă legănat de lichidul matern peste care lumina pură a celei dintâi zile a creației de-abia a răsărit.

Și, deodată, peisajul este străbătut de un fior, de o scânteie de luciditate, care schimbă fața lucrurilor. Naratorul pare a se trezi brusc dintr-un vis de somnambul, conștientizând stupefiat că se află într-un ținut selenar: “Ce caut, mă-ntrebam, ce caut/ pe luciul vechilor candori/ printre aceste vârfuri de lumină clătinând/ priveliști moarte, destrămate/ în spații de singurătate?” O *ruptură* inefabilă îl desolidarizează de lumea fantasmelor regresive, care îl atrăseseră, asemeni cântului de sirene, în oceanul inconștientului. Renunțând la coborâre, naratorul înțelege că singura cale de a se elibera de sub vraja lor malefică, ce îl ținea paralizat, împiedicându-l să-și urmeze destinul, a fost aceea de a întreprinde periculoasa călătorie nocturnă la care îl invitau. Soluția stănesciană se încadrează în mistica hermetică a străbaterii și asumării contrariilor în vederea eliberării finale. Jean Pierre Richard a analizat cu finețe o asemenea dialectică în opera lui Flaubert: “Sufletul «nu va ieși din trup», spun carpocratienii, decât după ce i-a străbătut toate meandrele: acestea reprezintă deci diferitele faze ale unei asceze la capătul căreia se prevede și se urmărește un soi de renaștere. Cu alte cuvinte, alergătura mea buimacă prin totalitatea lucrurilor are drept scop să mă facă să ajung dincolo de ele; după ce voi depăși și epuiza toate formele, mă voi cufunda într-un vid în care voi putea să mă recunosc și să redevin stăpân pe mine însumi. *La capătul nopții strălucesc zorile*. Neputând să mă retrag *dincoace* de materie, prefer să o străbat și să mă regăsesc *dincolo*. Vis al antipozilor, al ultimei peninsule unde ajunge Smarrh atunci când a parcurs toate tărâmurile: după totul, e nimicul, adică locul conștiinței”⁹⁶.

Pentru a se putea înălța și împlini, spiritul nu poate refula sau pur și simplu ignora centrul activi ai inconștientului, căci de fiecare dată aceștia îi vor provoca prăbușirea, atrăgându-l înapoi în noapte. Unica soluție este aceea a înfruntării directe a acestor centri, cu scopul de a-i lumina și a-i lua în stăpânire. Văzute *a doua oară*, fantasmalele copilăriei își pierd puterea de fascinație paralizantă. Scoase în lumină, ele se dovedesc a fi niște umbre derizorii și inconsistente. Universul amintirilor devine un “miraj fraged/ rarefiat”. Ritualul de coborâre în catacombele memoriei îl eliberează pe narator de sub vraja acestora, făcându-l stăpân absolut peste destinul său. Nichita Stănescu va relua și în alte poeme schema introversiunii

care sfârșește prin iluminare: “Stau și ucid în liniște,/ ființele rezistente ale melancoliei.// [...]// Stau și ucid în liniște/ și din ce în ce/ cerul din jurul meu se iluminează” (*Al pământului*, VII, 119).

Energiile spiritului scapă din torpoare. De acum, poetul se conectează neîngrădit la sursa trăirii interioare, la izvorul *duratei*. Nediluat de nostalgia și angoasele copilăriei, gândul se intensifică până devine iradiant: “E ora mea de-acum mai vie/ decât lumina-n reverie/ și sunt miracole cu mult mai mari/ în clipele venind decât în anii rari/ ai începutului vieții mele: romburi, linii/ călătorind pe vârfurile reci ale luminii”. În acest moment auroral, amintirile nu mai sunt decât niște *Antimaterii învinse*. Cripte memoriei implodează una câte una, mumiile din ele spulberându-se definitiv în neant: “Începu șirul exploziilor. De obicei/ exploda o tâmplă,/ [...]// Propria-mi copilărie mi-era/ indiferentă, indiferentă adolescența. Am renunțat/ la amintiri./ De ce le-aș mai fi recunoscător?/ Astfel, ochii începură să se vadă/ pe sine, iar tâmpla/ să sculpeze pe placa ei/ basorelieful unei explozii” (X, 53). După exorcizarea trecutului, singurele *Amintiri* demne de atenție rămân cele *din prezent*.

⁹⁶ Jean-Pierre Richard, *Creația formei la Flaubert*, în *Literatură și senzație*, Editura Univers, București, 1980, p. 182.

INCREATUL

11 *Elegii* este “o carte a rupturii existențiale, chiar a eposului existențial, dacă vrem să-l numim așa, starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege alt ou de var” (XXVII, 102). Catabaza întreprinsă de poet în *Îndoirea luminii* a provocat o implozie a viziunilor din poezia de până atunci. În plan imaginar, introversiunea aceasta este resimțită ca o revenire la starea de Increat, în vederea autoregenerării. Structurile vechiului univers poetic sunt dizolvate, formele și tiparele lui lirice sunt retrase din plasma imaginară, astfel încât aceasta redevine o substanță amorfă, latentă. Experiența stării de introversiune activează în poet arhetipul mitic al oului cosmogonic. Rememorând, în *Rosinanta*, “lumina aparte” a copilăriei, Nichita Stănescu dezvăluie sinapsa prin care imaginile războiului – ținând de pre-istoria poeziei sale – se transformă în imagini ale oului simbolic în care gastează noul univers imaginar: “Întins în iarba ca o junglă/ prin fața ochiului zburau/ avioane de luptă cât un ou de pasăre/ cu aripi din coajă de ou de pasăre” (XVIII, 62). Avionul-ou este un *necuvânt*, născut prin fagocitarea imaginii unui aparat de zbor de către imaginea embrionului ovular. Ucise “în liniște,/ ființele rezistente ale melancoliei” (cum este și avionul purtător de moarte) se metamorfozează în germenii unor ființe noi, solare.

Nichita Stănescu descrie autocreația în termenii unei enstaze mistice. Prin introversiune, spiritul își regăsește propriul izvor, fapt vizualizat de poet ca o autoînsămânțare: “Iau apoi plugul/ și-l înfig adânc în pământ./ Înapoia mea răsare/ acoperit de grâu și de porumb/ soarele” (*Al pământului*, VII, 119). Viziunea încolțirii unui soare chthonian exprimă sentimentul emergenței unei noi energii psihice. În imaginea embrionului, poetul proiectează senzațiile stării de gestație sufletească: “noi suntem semințele și ne pregătim/ din noi înșine să ne azvârlim în altceva/ cu mult mai înalt” (*A unsprezecea elegie*, IV, 69). Sămânța și oul sunt simboluri mistice ale celei de-a noua nașteri. La Eleusis, în cadrul mării ceremonii a revelației (*epopteia*), inițiaților li se arăta un spic de grâu, sămânța reprezentând moartea și resurecția atât a naturii, cât și a misticului. Orficii au ridicat oul la rangul de divinitate cosmogonică, gestată în sânul lui Nyx, noaptea primordială. Din ou va apărea Phanes Protogonos (Întâiul Arătat), iar din cele două jumătăți ale cochiliei sparte se vor forma cerul (Ouranos) și pământul (Gaia). Pe o asemenea schemă generativă constelează și imaginarul stănescian.

În ordine fenomenologică, imaginea primitivă de la care pornește cosmogeneza poetică este oul. El apare dintr-o noapte originară, simbol al universului anterior reîntors în haos. De aceea, interiorul oului este ireprezentabil, aparținând unui spațiu transcendent față de cosmoidul pe cale de a se naște. Fantezia poetului nu îl poate reprezenta decât ca pe un neant, ca pe o absență. Singura însușire ce i se poate atribui este una reziduală: culoarea neagră (spre exemplu, în *Elegia oului*, VI, 112, sau în *Ou negru*, X, 105). Negrul marchează absența luminii și a determinațiilor vizuale, dar și a organului vederii și a văzătorului însuși. Interiorul oului nu poate fi contemplat deoarece el nu există în act, ci numai ca latență, și, de asemenea, deoarece în el nu este posibilă co-prezența unui *martor*. Încercând să pătrundă, prin regresie, în uterul ovular, conștiința-martor se vede redusă ea însăși la starea de increat, subiectul resorbindu-se în obiect, conștiința de sine în sinele propriu-zis.

Imaginând interiorul oului, Nichita Stănescu pare a încerca să descrie stările crepusculare ale creierului unui făt aflat în pântecul matern. Tenebrele nenăscutului sunt impenetrabile, asemeni “tenebrelor” divinității nemanifestate, *Unul*, din neoplatonism, *En Soph*, din cabală. Cronotopul intraovular nu poate fi reprezentat decât ca un “întuneric mare”, incognoscibil. Prin coborârea inițiată din *Îndoirea luminii*, poetul a stins reprezentările mentale anterioare, atingând temeuri nocturne ale psihicului. Lumina nu a răsărit încă, beznele mediind trecerea de la *Weltanschauungul* primelor volume la universul simbolic ce se naște cu *11 Elegii*. “Moartea e starea de dinainte de a te naște” (*Metamorfozele*, XVIII, 51), afirmă naratorul, indicând faptul că embrionul noului cosmos este în imediata prelungire a cadavrului vechiului univers.

Simetric față de culoarea thanatică a interiorului, exteriorul oului are o culoare ce simbolizează renașterea. Dacă, văzută dinăuntru, coaja sa este neagră, din afară ea este albă, strălucitoare “ca iarna ce se lasă” (*Cântec*, V, 54), iarna și frigul fiind simboluri ale universului inteligibil în care va avea loc nașterea. Culori la fel de “ireprezentabile”, negrul și albul sunt fața și reversul punctului unde moartea se atinge cu viața. Între întuneric și lumină, oul cosmic este un spațiu intermediar, neînclinând spre nici una din cele două sfere. În interiorul său, materia stă prăbușită în sine, într-o stare de echilibru germinativ: “Las totul deci să fie-n sine/ ca gălbenușul dintr-un ou/ la mijloc stând și cu asprime,/ de tot ce este vechi și nou” (*Laus Ptolemaei*, VIII, 28).

Retras în spațiul uterin al oului, ce simbolizează enstaza, poetul așteaptă concentrarea energiilor creatoare până la pragul exploziei. El trece printr-un alchimic proces de *putrefactio*, de descompunere și macerare a substanțelor ce urmează a fi sublimite, proces asimilat de

esoteriști unei morți fizice. Oul este echivalent unui cuptor alchimic, în care are loc această “fază la negru” (*nigredo*). Disoluția compuşilor trebuie să fie lentă, naturală, organică, deoarece substanța lor nu trebuie distrusă, ci purificată și recuperată. Gestația alchimică este un *analogon* al proceselor interioare trăite de scriitor. El nu urmărește o pulverizare substanțială a imaginilor și viziunilor din pre-istoria poeziei sale, ci doar o deconstruire formală a lor, până la starea de plasmă, din care să poată remodela o nouă viziune. De aceea, la fel ca în *athanor*, în oul cosmogonic domnește o căldură uterină. Acest atribut termic se asociază în mod constant imaginii ovulare, în poeme precum *Oul cu iris* (VII, 77), *Oul negru* “clocit de tristețe” precum “soarele Africa” (X, 105) sau *Elegia a noua*, unde “tot ceea ce este e/ rotundă căldură și fermă” (VI, 112). Căldura nu este o stare intermediară, un amestec între frig și foc, ci un principiu anterior acestora. Din ea vor evolua atât universul inteligibil, stând sub semnul înghețului cerebral, cât și universul sensibil, sub semnul arderii pasionale. “Focul ascuns”, opus în egală măsură răcelii și combustiei libere, este, în hinduism, un simbol al concentrării în sine. Căldura din oul cosmogonic este corelativul termic pe care Nichita Stănescu îl asociază, sinestezic, stării de introversie ce pregătește nașterea universului său imaginar.

Oul cosmic este o imagine a totalității nedesfăcute, a monadei primitive. O densă analiză din această perspectivă consacră Ion Pop spațiului ovular din *Elegia întâia*. Criticul vorbește de un cronotop divin, monadic, suficient lui însuși, de o totalitate de virtualități, de un timp și spațiu plasmatic, de un “germene al unităților spațiale ce urmează a se constitui în multiplicitatea lor concretă”⁹⁷. Oul conține codurile ce vor organiza metric cosmosul. Gilbert Durand îl numește “microcentru al unei geometrii sacre”⁹⁸. În el se află engramate arhetipurile viitorului univers. Prin aceasta, oul se deosebește de haos, plasmă amorfă, incapabilă să susțină vreun impuls formativ. “Totalitatea diferențelor provine din el, nu din magma nediferențiată a originilor. Dacă Oul nu este niciodată absolut întâiul, el simbolizează totuși germenele primelor diferențieri. Oul cosmic și primordial este unic, dar închide în el atât pământul cât și cerul, apele inferioare și apele superioare; în totalitatea sa unică, el comportă toate multiplele virtualități”⁹⁹.

În lumea lui Nichita Stănescu, înaintea oului nu există nimic. În ou a fost amalgamată întreaga existență anterioară. Increatul este punctul zero al evoluției și tot ceea ce a fost

⁹⁷ Ion Pop, *op. cit.*, p. 40-41.

⁹⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977, p. 315.

înaintea lui aparține unei dimensiuni negative, incomensurabile și transcendente față de noul univers. În aritmologia simbolică a poetului,oul corespunde, prin analogie de formă, cifrei zero. Asemeni numerelor pitagoreice, cifrele stănesciene desemnează niște esențe, cosmogonia putând fi reprezentată ca un șir matematic. De aceea, numerele negative nu există, deoarece nu desemnează ființe, ci neantul. “Înainte, nu a fost absolut nimic/ Deodată, nimicul a adormit/ și a început să viseze./ Astfel s-a născut cifra zero./ Nimicul a visat cifra zero” (*Confesiunea răului visător*, XIV, 74).

Creația lumii, așa cum o închipuie Nichita Stănescu, se încadrează într-o tipologie romantică: actul creator nu ține de logos, rațiune, concepție, ci de visare. Albert Béguin observă că romanticii și-au pus întrebarea “dacă sămânța de grâu, care poartă în ea germenul rădăcinii, al tulpinii, al frunzei și al spicului, ar putea să viseze rădăcina, tulpina etc. și să capete astfel conștiința a ceea ce zăcând în ea se poate dezvolta. E sigur că sămânța de grâu e conștientă de aceasta și că într-adevăr visează. E posibil ca și conștiința și visele acestea să fie foarte obscure. Dar fără această conștiință și fără vise nu există viață”¹⁰⁰. Visul este modalitatea cognitivă prin care toate fapăturile au intuiția dezvoltării lor viitoare. Visul este instrumentul prin care formele sunt “developate” din starea de latență. Demiurgul însuși este un *eu magic*, asemănător celui imaginat de Novalis, a cărui facultate plasmuitoare stă sub semnul laturilor nocturne ale psihismului. Așa se face că, privită ca un act de demiurgie onirică a neantului, cosmogonia lui Nichita Stănescu o regăsește pe cea a lui Eminescu, pentru care “vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”, sau “e vis al neființei universul cel himeric”. Cosmosul lor seamănă cu un uriaș interior mental, desfășurat la o scară de o mărime monstruoasă.

Identificarea demiurgiei cu visarea este un argument suplimentar, venind din planul reprezentărilor simbolice, că Nichita Stănescu vede poezia ca pe o activitate cu izvoarele în inconștient, și nu în rațiune. Modelarea plamei originare se face prin viziuni hipnagogice, nu prin concepte și noțiuni. Nimicul “doarme” pentru că, în raport cu spațiul conștiinței în care emerge poetul, tot ceea ce a fost înainte ține de inconștient. Prin visare, din nimic ia naștere cifra zero, emblemă a neantului. Deși zeroul nu adaugă nimic vidului original, el este altceva decât acesta. Fără să fie o substanță pozitivă, el este o formă aristotelică, ce dă o primă

⁹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, 1973, vol. III, p. 302.

¹⁰⁰ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul, Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Traducere și prefață de D. Țepeneag, Editura Univers, București, 1970, p. 119-120. Eseul lui Béguin, la care vom mai face apel, este unul dintre cele mai bogate rezervoare de imagini din care s-a alimentat Nichita Stănescu.

structură Noptii. Privindu-se pe sine ca zero, Noaptea ia pentru prima oară conștiință de sine. Psihogonia lui Nichita Stănescu începe prin ruperea eului oniric din masa amorfă a inconștientului. Deși nu acoperă decât neantul, zeroul nu este neant pur și simplu, ci o cifră, deci o esență, aparținând ființei. Orice act de reflectare creează o entitate pozitivă în spațiul conștiinței, iar cifra zero este prima luare de cunoștință de sine a inconștientului embrionar. Trecerea de la nimic la zero este prima manifestare a schemei evoluției în trepte, prin transcenderi succesive, care va structura pe niveluri întreg regimul metafizic al operei lui Nichita Stănescu. Prin oglindirea neantului într-o esență numerică, poetul introduce un algoritm cosmologic. Izomorf cifrei zero, oul nu este o materie inertă, ci o materie înzestrată cu arhetipurile pe seama cărora vor fi create toate ființele imaginare.

Nyx, noaptea originară, este o stihie impenetrabilă și adimensională. Diferită de ea, cifra zero se desprinde din tenebrele vidului, se în-ființează, creând prima dimensiune cosmică: punctul. Atât cifra zero, cât și oul cosmic, figurează vizual ca un punct. Punctul este cărămida de bază, atomul universului stănescian. Din el, prin expansiune, vor lua naștere cercul și sfera, simboluri ale orizontului metafizic. Împlinirea acestui orizont într-un Mare Tot va fi simbolizată de sfera hiperdensă, în care întreg volumul are plenitudinea punctului, adică a centrului. În acel moment, sfera lumii va redeveni un punct în interiorul unei dimensiuni superioare, transcendente acestei lumi. *Confesiunea răului visător* schițează tocmai o astfel de expansiune în trepte, de la zeroul inițial la un infinit final, ce se constituie ca zero față de un alt plan.

Punctul reprezintă starea maximă de contragere a unui volum, simbolizând originea, principiul emanației și ținta întoarcerii. Funcția originantă îi este conferită de condiția sa metafizică. Clement din Alexandria afirmă că, prin abstragerea proprietăților și dimensiunilor unui corp, rămâne un corp având o poziție; dacă se abstrage și poziția, se obține unitatea primordială. În terminologia lui Leibniz, primul este un punct matematic, al doilea, un punct metafizic. Concentrarea și densitatea nucleară, lipsa determinațiilor și independența absolută în raport cu mediul îi conferă punctului valoare de principiu primordial masculin, având puterea de a fecunda haosul cu fermenți structurali. Ion Pop numește punctul din *Elegia întâia* o “divinitate creatoare de lumi”, comparându-l cu “punctul care se mișcă”, preluat de Eminescu din *Imnul creației* vedice¹⁰¹.

Văzute “de la mare distanță/ de la foarte mare distanță”, din unghiul de vedere al

¹⁰¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 41.

contemplatorului divin, toate corpurile cosmice sunt niște puncte. Pământul însuși se reduce la “divinul punct albastru” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 121). Planeta Terra este asimilată, astfel, prin intermediul punctului, oului primitiv. Ca și oul, pământul reprezintă o creație, ce succede nimicului, creație din care vor apărea, mai apoi, speciile vii, vegetale și animale. Pământul nu mai este o substanță amorfă, el conține deja, ca și oul, arhetipurile după care va avea loc individuația. Asimilarea planetei Pământ oului cosmic se bazează pe funcția lor comună de spațiu gestant: “Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou./ E chiar pământul pe care-l locuim” (*Transparentele aripi*, V, 103). Orice astru poate deveni un ou, printr-o pseudomorfoză: “În cele din urmă am făcut rost și de var alb/ numai noi știm cum,/ dar până la urmă am făcut rost și de calciu/ am pus gălbenușul stelei galbene/ în albușul razelor albe străvezii/ nu prea încăpeau înăuntru,/ așa că sfera perfectă se schimbase-n ou” (*Obelisc*, XXVI, 312). Resorbția astrului într-un ou indică faptul că din el urmează să se nască o lume. Ceea ce deosebește însă Oul cosmic de Pământul sferic este direcția în care va evolua ființa gestată de ele: din Oul cosmic se va naște universul inteligibil, din Pământ – universul sensibil.

Oul cosmic și pământul sunt simboluri ale uterului matern. Mircea Eliade subliniază frecvența valorificare a elementului teluric drept principiu feminin, în opoziție cu un principiu masculin uranian (fulgerul, ploaia, lumina etc.).¹⁰² Gilbert Durand explică această asociere printr-un “izomorfism matriarhal și teluric”¹⁰³. Pentru Empedocle, Pământul este o sferă (sphairos) ale cărei “largo șolduri” adăpostesc “focul” uniunii sexuale cosmice. “Dacă pământul magic este rotund, aceasta se datorează faptului că el este un «pântec»; acest pântec adăpostește focul sexual deoarece puterea lui de procreare observată la suprafață trimite la o activitate sexuală ce se desfășoară în adâncuri”¹⁰⁴. Dând expresie proprie acestui arhetip al pământului-mumă, Nichita Stănescu imaginează femeia cu pântec planetar: “Și-un orizont era/ de femei,/ cu globurile pântecelor pământești/ acoperite de șorțuri negre./ Un orizont era, de femei gravide” (*Dreptul la timp*, III, 9).

Imaginat din interior, din perspectiva embrionului, oul cosmic este o “coajă”, o “boltă”, un “negru concav”, un “tavan” limitativ (*Elegia oului, a noua*, VI, 112). Pământul, ca uter matern, este un “cer interior” crepuscular pentru tot ceea ce gastează în el. Inima, omologul

¹⁰² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, vol. I, p. 44-45 și passim.

¹⁰³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁴ Maria Daraki, *Dionysos*, Arthaud, Paris, 1985, p. 155 și 156.

embrionului, se află în trup ca într-un sicriu de carne calcinată: “N-am cer. Ce e mai departe de mine/ sunt eu, negrul și înlăuntrul./ Cerul meu este de carne neagră./ Cer îngropat./ N-am câmpie. Marginile ei sunt arse./ Se ridică în sus ca o palmă/ care-și strânge degetele cu ghiare, în pumn./ Am loc numai atât cât să-mi amorțească locul/ stând” (*Lupta inimii cu sângele*, IX, 31). În general, orice întoarcere imaginară spre uterul matern este trăită bivalent, atât ca o involuție și moarte simbolică, cât și ca o recuperare a stării paradisiace și a nemuririi. La Nichita Stănescu, interiorul oului sau al pământului poartă permanent o semnificație thanatică. “Cerul de dedesubt” stă sub semnul terorilor nocturne, fiind scufundat în întuneric, în neant. Cauza acestei valorificări negative a regresiei este probabil de căutat în același traumatism al războiului, care inhibă încercările de coborâre în trecut. Ca un pigment funebru, interdicția se infiltrează în imaginile oului și pântecului matern, transformând orizontul paradisiac într-un cer sepulcral. Lumea de dedesubt, de dinaintea emergenței poetului în spațiul conștiinței, este o cavernă bântuită de monștri, de alter egouri atavice, teriomorfe. Copilăria este impregnată de angoasa regresiei: “eram tot timpul apăsător de o spaimă:/ «Să nu se crape patul și să curg jos»./ «Să nu se crape țipătul și să curg/ prin mijlocul lui, în jos, spre muget»./ «Să nu se crape pământul și să nu/ curg prin el spre dincolo,/ și nu care cumva să cad singuratic/ și sufocat în cerul de dedesubt»” (*Copil buimac*, XI, 25).

Ori de câte ori poetul va trăi un sentiment de nesiguranță, de fragilitate, de spaimă metafizică, universul însuși îi va apărea ca un uriaș pântec thanatic, din care va căuta să evadeze. În asemenea cazuri, semnificația malefică a cerului interior se va extinde asupra cerului astronomic, prefăcând întreg cosmosul într-un ou-cavou. În mod simptomatic, originea obsesiei este plasată tot în copilărie: “Plictisiți peste poate de mine, ai mei și ai altor celor de-ai mei mă lăsaseră în curte, într-un coș de rafie. Ce să facă copilul dracului? Zbiera ca o fiară și se uita cu ochii în sus. Mi-era o spaimă de dinainte de cuvinte că aș putea să cad de-a dreptul în cer prin desprindere. [...] Tot ce era loc liber între stele prăpastie mi se părea că este și că, prin desprindere, aș fi putut să cad în ea” (XXVII, 30). Această agorafobie și spaimă de lume a poetului se explică prin faptul că, în autobiografia sa reinventată, ieșirea copilului în lume este o ieșire în spațiul funebru al războiului.

Uterul ovular nu este deci o imagine neutră, ci una puternic valorificată afectiv de către un personaj martor, în care se proiectează eul poetic: Increatul. Datorită acestui martor, spațiul uterin este văzut ca o incintă funerară, ce provoacă spaima claustrării și dorința de evaziune. Încercând să descrie Increatul, Nichita Stănescu continuă, printr-o mișcare “în trepte” procesul de abstractizare prin care vizualizaoul ca pe un punct. Increatul se află în interiorul

oului, va trebui deci imaginat ca interiorul punctului. Pentru aceasta, punctul este supus unei implozii imaginare, care îl face să se resoarbă în sine. Imaginile rezultate sunt puternic influențate de reverii fizico-matematice și cosmologice asupra geometriilor hiperdense.

Astfel, proprietatea matematică a sferei de a fi figura geometrică cu cel mai ridicat raport între volum și suprafață este dusă dincolo de limitele reprezentabilului: “Ar semăna întrucâtva/ cu sfera,/ care are cel mai mult trup/ învelit în cea mai strâmtă piele/ cu puțință. Dar el nu are nici măcar/ atâta piele cât sfera”. Față de punct, element geometric fără dimensiune, aflat la pragul de jos al existenței fizice, Increatul ființează într-o dimensiune negativă, în “interiorul punctului, mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul” (*Elegia întâia*, IV, 5). Încercând să-și reprezinte “înghesuiala” din interiorul oului, Nichita Stănescu apelează în spațiul subliminal al creației la teoria găurilor negre din cosmologia relativistă. Aștri colapsați, în care nici o forță de expansiune nu se mai poate împotrivi forței gravitaționale, găurile negre sunt corpuri cosmice cu densități indescriptibil de mari. Câmpul lor gravitațional este atât de intens încât creează o enclavă în spațiul și timpul cosmic, ce stă în afara legilor fizice cunoscute. Spațiul din jurul lor este curbat asupra lui însuși, gaura neagră fiind izolată monadic de restul universului. Nici măcar lumina nu poate ieși din această capcană gravitațională, încât astrul devine inobservabil. În mod similar, poetul spune despre Increat: “de văzut nu se vede”, deoarece “din el nu străbate-n afară/ nimic; de aceea nu are chip/ și nici formă”. Timpul său curge pe o altă dimensiune, el neavând “nici măcar prezent,/ deși e greu de închipuit/ cum anume nu-l are”.

Existența monadică a Increatului amintește, apoi, de modelele relativiste ale universurilor autosuficiente. Aceste universuri sunt descrise ca întregi ce se închid perfect asupra lor înșiși, fără a comunica cu exteriorul. Acesta este cazul Increatului: “El nu se lovește de nimeni/ și de nimic, pentru că/ n-are nimic dăruit în afară/ prin care s-ar putea lovi”. De fapt, în raport cu el nici nu există un exterior, universul umplând perfect dimensiunile spațio-temporale în care evoluează: “El începe și se sfârșește cu sine”. Universul este unic și nu admite termen de comparație, fiind propria sa formă și conținut. Adică își este sieși perfect: “El este înlăuntrul – desăvârșit”.

În cosmologia relativistă se vorbește de trei tipuri de universuri, în funcția de curbura lor. Cele care au un indice de curbură a spațiului egal cu zero sunt universuri euclidiene, plate și infinite. Cele care au o curbură pozitivă sunt universuri hipersferice, închise, finite. Cele

care au o curbura negativă sunt hiperbolice, deschise, infinite.¹⁰⁵ Curbura spațiului depinde de cantitatea de materie prezentă în univers. O masă suficient de mare poate genera un câmp gravitațional capabil să închidă universul asupra lui însuși, în timp ce o masă prea mică lasă spațiul deschis către infinit. O intuiție substanțialistă a lumii îl face pe Nichita Stănescu să adere, în mod evident, la un model hipersferic închis. Într-o prelucrare matematică a distincțiilor hegeliene între infinit și ne-finit, se poate spune că universul hipersferic este limitat și totuși infinit. Deși spațial el se închide asupra lui însuși, numărul de puncte din interiorul său este infinit. Această proprietate paradoxală se descrie de obicei prin conceptul de “nelimitare”, aplicabil mulțimilor dense, la care infinitul se realizează nu numai în extensiune, ci și în intensiune. De aceea, în viziune lui Nichita Stănescu, Increatul “deși fără margini, e profund/ limitat” (*Elegia întâia*, IV, 4).

Increatul este construit imaginar printr-o metodă similară celei din teologia negativă. El nu este definit pe seama a ceea ce este, ci pe seama a ceea ce nu este, deci nu prin atribuirea de însușiri pozitive, ci prin negarea însușirilor ce l-ar putea descrie. Increatul aparține unei transcendențe interioare față de cosmosul în care se naște poetul. De aceea este incognoscibil și nedefinibil. Nedefinibilitatea este chiar definiția Increatului și Nichita Stănescu o abordează ca atare, ca o zonă autonomă, ce nu trebuie luminată deoarece obscuritatea este caracteristica ei definitorie. Pentru a adopta o asemenea perspectivă apofatică, poetul are nevoie de noi instrumente de producere a imaginii, de o aparatură verbală nouă, compatibilă cu inefabilul obiectului, în așa fel încât tulburătorul “nu știu ce” să nu se dizolve ca o fantasmă în lumină, ci să capete o consistență de sine stătătoare. Aici intră în joc operatorul *ne-*, prefix neantizant care distruge însușirea pe care se grefează, lăsând-o absentă în prezență. Cu ajutorul lui, Increatul este descris ca o absență sustrasă din toate categoriile existentului. Astfel, în oul cosmic “stă regele păsărilor —/ el este orb, este mut.// Este surd, este șchiop,/ este nemâncat, este nebăut./ Este nedus, este nenăscut./ Este nebun, este neînțelept,/ este nefericit,/ este neapărat, este nenăscut./ Este netrebnic, este neghiob,/ este nefericit, este nedemn,/ este nevăzut, este neauzit,/ este negustat, este nepipăit,/ este nenăscut.// Este nemaipomenit, este neînchipuit, este nevisat,/ este neadormit./ Este necugetat, este nevolnic/ este nenăscut” (*Transparentele aripi*, V, 107). Setul de trăsături declinate la negativ alcătuiesc portretul întregii existențe, pe fondul căreia, grație prefixului neantizant, Increatul apare ca un vid. În el, aceste trăsături încetează să mai existe în act, devenind niște latențe fantomatice. Nimic nu

¹⁰⁵ Jacques Merleau-Ponty, *Cosmologia secolului XX, Studiu epistemologic și istoric al teoriilor cosmologice*

supraviețuiește vârtejului de neant care, ca într-o apocalipsă inversă, îl poartă pe poet înapoi spre Increat. Mișcarea de *regressus ad uterum* este vizualizată ca “un fel de pasăre care zboară invers” (*Către cititorul cărții acesteia*, XI, 7), de la ființa adultă spre embrion. Sub semnul ei, volumul *În dulcele stil clasic* se vrea și o întoarcere simbolică la originile rostirii poetice, a clasicilor.

În mijlocul formelor în dizolvare se impune, ca un lait motiv, o trăsătură stabilă: Increatul este *nenăscut*. Ne-nașterea reprezintă însuși modul de existență al Increatului, ca absență pe cale de a deveni prezență. Prin introducerea acestei trăsături se modifică însă punctul de perspectivă al poetului. Increatul nu s-a născut *încă*, el se află în trecut față de un narator aflat în prezent. Nenăscutul nu s-a născut *deocamdată*, el se deschide către viitor. “Există numai ceea ce va fi,/ numai întâmplările neîntâmpate,/ atârând de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate.../ [...] Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră” (*Cântec*, III, 40). Increatul poate fi distins de nenăscut în funcție de punctul ocupat de eul poetic. Universul anterior, la care se ajunge prin regresie, îi apare poetului ca un Increat, în timp ce universul următor, la care se ajunge prin evoluție, ca un univers nenăscut. În cadrul cosmologiei stănesciene, concepută ca un șir de sfere ce se înglobează în ordine crescătoare, Increatul desemnează deci sfera anterioară stării actuale, iar nenăscutul – sfera posterioară. Așezați la cele două extreme ale axei cosmice, Increatul și nenăscutul se ating în punctul de la infinit.

Aceasta explică ambivalența funcțională a *necuvintelor*, ce servesc la imaginarea atât a Increatului, cât și a ființei perfecte din viitor, a Marelui Zeu (prefigurat de “inefabilul” de care vorbește poetul în *Cartea de recitare*, 78-82). Având drept scop vizualizarea ireprezentabilului, necuvintele o fac în mod diferit, în funcție de amplasarea eului poetic: când acesta privește retrospectiv (spre Increat), ele videază lumea existentă, făcând vizibilă absența în sânul prezenței¹⁰⁶; când privește prospectiv (spre Marele Tot), ele materializează inefabilul, densifică modelele ideale, făcând vizibilă prezența în sânul absenței. Metoda apofatică este necesită pentru a descrie atât transcendentul interior, aflat dincolo de punctul originar, cât și transcendentul exterior, aflat dincolo de punctul final al evoluției.

Necuvintele realizează acea unitate a contrariilor ce caracterizează ființele extramundane. În cazul Increatului, Ion Pop observă cu îndreptățire că unitatea nu este o

sinteză *a posteriori*, ci “o unitate de dinaintea manifestării contradicției”¹⁰⁷. În Increat, sciziunile polare ale universului sunt încă latente, neactualizate în plasma unică: “Aici toate felurile/ se strâng în brațe/ și toate chipurile/ se suprapun” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 126). Imaginația destructurantă a poetului resoarbe în Increat nu numai polii antagonici, ci însuși principiul opoziției: “Totul este inversul totului./ Dar nu i se opune, și/ cu atât mai puțin îl neagă:// Spune Nu doar acela care-l știe pe Da./ Însă el, care știe totul,/ la Nu și la Da are foile rupte” (*Elegia întâia*, IV, 11).

Din aceeași familie cu eminescianul “când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”, starea de conștiință simbolizată de Increat e o stare enstatică, necontradictorie, în care subiectul se află în coincidență cu sine însuși. Prototipul ei psihologic ar fi de căutat în stările transconștiente din practicile ascetice, în care are loc contopirea eului cu sinele și a subiectului cu obiectele. Hindușii numesc această stare *advaita* (neduală), deoarece, în ea, pentru ascet “nu există un al doilea, un altul deosebit de el, pe care să-l cunoască”¹⁰⁸. Procedând la simplificarea imaginilor din Increat, Nichita Stănescu a avut în vedere refacerea stării de “increare” mentală. Cosmosul embrionar nu poate fi perceput decât de embrionul însuși, altfel cunoașterea ar presupune existența unui “martor”, a unei conștiințe. Or, scindarea eului de sine, a conștiinței de inconștient, sunt rezultatul nașterii metafizice. Deocamdată, poetul încearcă să imagineze momentul de dinaintea nașterii, conștiința embrionară, ce nu percepe dualitatea, fiind ea însăși un întreg nescindat. Necuvintele au rolul de a reduce alteritatea, astfel încât, nemaipercepând diferențele, fantezia poetului să înceteze de a funcționa ca o oglindă de sine și să fie obligată să cadă în sine. “Numai dacă ar apărea un altul, se spune în aceeași *Brhadaranyaka Upanișad*, atunci unul l-ar vedea pe celălalt, unul l-ar mirosi pe celălalt, unul l-ar gusta pe celălalt, unul ar vorbi despre celălalt, unul l-ar auzi pe celălalt, unul l-ar gândi pe celălalt, unul l-ar pipăi pe celălalt, unul l-ar cunoaște pe celălalt”. Necuvintele lui Nichita Stănescu joacă același rol cu celebra formulă a filosofiei hinduse: *Neti, neti!* (Asta nu, asta nu!), prin care se exclud toate trăsăturile pe care mintea omenească ar fi tentată să le atribuie absolutului. “Aici tatăl este ne-tată, mama este ne-mamă, lumile sunt ne-lumi, zeii sunt ne-zei, Vedele sunt ne-Vede. Aici hoțul este ne-hoț, ucigașul este ne-

¹⁰⁶ Ștefan Aug. Doinaș remarcă faptul că rolul prefixului *ne* este “nu de a propune un conținut semantic contrar celui cunoscut, ci de a vida cuvântul de conținut, în timp ce forma lui, alcătuirea sonoră se păstrează ca atare”. În *Lectura poeziei*, p. 200.

¹⁰⁷ Ion Pop, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁸ *Brhadaranyaka Upanișad*, Cartea a patra, Brahmana III, 30, în *Cele mai vechi Upanișade*, Traducere din limba sanscrită, studiu introductiv, note și comentarii de Radu Bercea, Editura Științifică, București, 1993, p. 81.

ucigaș, [...] schimnicul ne-schimnic, ascetul este ne-ascet. Binele nu-l urmărește, răul nu-l urmărește, căci de acum el a trecut peste toate suferințele inimii”¹⁰⁹.

Oul cosmic din viziunea lui Nichita Stănescu a fost apropiat de Oul dogmatic imaginat de Ion Barbu. Criticii cad însă de acord asupra faptului că între cele două simboluri există o diferență: Oul din *Elegii* nu este “cel de dinaintea *nunții*, din starea purității inițiale, ci cel de după, fecundat de principiul creator”¹¹⁰. Oul dogmatic este static și cristalin; imaginația geometrică a lui Ion Barbu a golit Increatul de concretețea substanței, transformându-l în pură opoziție de tensiuni imateriale. Increatul stănescian este o plasmă substanțială, în care formele apar și se resorb ca într-o lavă. Curenți subterani străbat această plasmă, schițând figurile fugitive ale viitoarelor ființe. Spațiul ovular seamănă cu ținutul Mumelor descris de Goethe, unde sălășluiesc “fenomenele originare” după care vor fi modelate organele anatomice și indivizii particulari. În Increat, poetul își proiectează intuițiile creatoare primitive, din care se vor dezvolta viziunile imaginare de mai târziu. Afectele Increatului sunt entelehii ce prefigurează chipul pe care îl va avea poetul în universul metafizic: “Sentimentul unei aripi îmi curge-n spinare,/ senzația de ochi își caută o orbită” (*Elegia oului, a noua*, VI, 112). Nu numai ontogeneza, ci și filogeneza ființelor imaginare este engramată în embrionul inițial. *Elegia întâia* este pusă sub semnul “lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artiști, al dedalizilor”. Șirul tuturor urmașilor se află în stare latentă în conglomeratul “nedezipit”, al “sinelui lângă sine”: “Și nu dorm numai eu aici,/ ci întregul șir de bărbați/ al căror nume-l port.// Șirul de bărbați îmi populează un umăr. Șirul de femei/ alt umăr” (IV, 5). În plasma originară este înscris codul genetic al tuturor alter egourilor simbolice ale naratorului; Increatul este “inima tuturor inimilor,/ trupul tuturor trupurilor/ și sângele scurs al tuturor rănilor din cosmos” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 127).

Mișcările și pulsuniile care agită substanța Increatului vestesc iminența nașterii. Starea de concentrare în sine, simbolizată de oul cosmic, sfârșește prin a produce ceea ce misticii numesc lumina interioară. Un uriaș elan vital îl va arunca pe poet într-un nou spațiu imaginar. Asemeni unui “rege al pășărilor”, naratorul va sparge coaja oului, creând prin mișcarea sa un întreg univers. C. G. Jung a demonstrat că la baza temei mitice a cosmogoniei ovulare stă schema psihologică a introversiunii contemplative și a autostimulării creatoare. Vorbind despre geneza universului în hinduism, el arată că “Prayapati este oul care se naște pe sine

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹¹⁰ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 121.

însuși, oul lumii în care el se gastează pe sine însuși. El intră deci în sine, devine propriul său uter, și se fecundează spontan, pentru a da naștere lumii pluralității. Prin introversiune, Prayapati se metamorfozează într-o nouă esență, în pluralitatea lumii”¹¹¹. În reveriile asupra gestației, Nichita Stănescu reface modelul arhetipal al morții și renașterii rituale. Increatul este intervalul din intermundii prin care se trece într-o altă ordine a firii și, de aceea, imaginea oului va reveni ori de câte ori naratorul va visa să acceadă la o nouă condiție ontologică.

¹¹¹ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Editions Montaigne, Paris, 1927, p. 363.

UNIVERSUL INTELIGIBIL (METAFIZICA)

Zborul

Într-o fenomenologie a imaginarului stănescian, reveriile gestației constituie soluția de continuitate între “lumea veche”, cea a pre-istoriei poeziei, și universul simbolic ce dă o personalitate specifică acestei poezii. Scriitorul este decis să îngroape trecutul și să se nască a doua oară; orizontul amintirilor și angoaselor copilăriei e scufundat în penumbră, făcând loc unui nou orizont, al luminii inteligibile. Oul cosmic reprezintă un spațiu simbolic de introversiune și gestație, în vederea ecloziunii în conștiință. E vorba de o autocreație; Nichita Stănescu refuză predestinarea, supunerea la somațiile și umorile unui subconștient traumatizat, bântuit de spaime și fobii; conștiința poetică este un mediu virgin, în care scriitorul își poate construi o nouă biografie. Când enstaza își atinge scopul – degajarea energiei creatoare –, Increatul ajunge la maturitate și în el apare dorința tot mai imperioasă a nașterii. Naratorul claustrat în Increat trăiește tot mai acut o senzație de claustrofobie. Incinta uterină protectoare se anamorfozează, printr-o fină progresie (“rotundă căldură”, “coașa pielii”, “cojile negre”, “negru concav”, “tavan”) într-o boltă limitatoare.

Elanul existențial are de spart pereții incintei și el se materializează în imaginea unor obiecte ascuțite, penetrante, cum este săgeata. O primă variantă a conflictului simbolic între bolta limitatoare și săgeata perforantă e schițată în poemul *Către pace*: “Chem îndrăgostiții să-și cresteze/ pe el [pe trunchiul copacului cosmic] numele lor,/ închis în conturul unei inimi mari,/ străbătute de o săgeată/ a luminii” (II, 35). Inima este aici, în aceste viziuni încă nefixate, un avatar al oului matern; ea reprezintă un uter pentru spirit. “Meditația în inimă” a hindușilor urmărește dirijarea spiritului spre această “floare de lotus” – “cetate a lui Brahman” –, pentru ca spiritul să reintre în contact cu sinele adevărat, cu atman. Oul cardiac este un microcosm unde gastează ființa spirituală. “La fel de mare ca spațiul [din jurul nostru], se spune în *Chandogya-Upanișad*, este și spațiul acesta dinlăuntrul inimii. Înălăuntrul său sunt strânse laolaltă atât pământul cât și cerul, atât focul cât și aerul, atât soarele cât și luna, fulgerul, stelele și atât ceea ce ai cât și ceea ce nu ai [în lumea de] aici; în el e strâns totul laolaltă”¹¹². Acesta e prototipul pe care va construi Nichita Stănescu imaginea inimii ca un

¹¹² *Chandogya-Upanișad*, Capitolul al optulea, Partea întâi, 3, în *Cele mai vechi Upanișade*, p. 211.

“cer interior”: “Cerul era în mine și-avea de orizonturi/ curbate oasele spre stern” (*Mișcarea în sus*, II, 36). Inima are un cer “de carne neagră./ Cer îngropat” (*Lupta inimii cu sângele*, IX, 31).

Obiectele destinate să spargă cerul interior au o constituție fusiformă. În *Elegia oului*, poetul apelează la o serie de izotopi metaforici ai săgeții: plisc, obelisc, pană de os, stalactită, toți simbolizând dorința de verticalitate și de părăsire a oului. În *Mișcare în sus* (II, 37), același rol îl joacă lancea. Un avatar mai abstract, și totuși mai expresiv, este strigătul noului născut. În *Dreptul la timp*, Nichita Stănescu imaginează “săgeata de piatră/ a unui țipăt” (III, 9). Țipătul nașterii sintetizează aproape toate sensurile cuprinse în simbolul săgeții – încordare, penetranță, rapiditate, elan vital: “Născând, femeia a strigat așa de ascuțit/ de parcă ar fi tras din arc o săgeată” (*Tragerea cu arcul*, XIX, 25). Țipătul nou-născutului este o expresie a voinței de viață și a irupției în lume. De aceea, orice țipăt sugerează și o naștere, regăsirea unei stări de puritate și ingenuitate infantilă: “tu ești la fel de pur și de frumos grasule/ și de neștiutor, știutorule/ cum erai născându-te/ din gingășia urlată a maică-tii” (*Falstaff sau evitarea unui mit*, XVIII, 183). Dacă majoritatea caracteristicilor strigătului au un sens ascensional, specific universului sensibil, una dintre ele, cea de traumatism al nașterii, va primi o întrebuințare diferită. În cadrul structurilor agonice ale universului sensibil, strigătul nu va exprima elanul descoperirii unui nou orizont, ci durerea ființării. Aici, viața, existența, vor apărea ca o prelungire și reluare neîncetată a durerii originare.

În sfârșit, ca o ultimă trăsătură, țipătul nașterii consfințește desprinderea din Increat și dobândirea verticalității specific umane. Înainte de țipăt nu se află decât embrionul sub-uman, teriomorf. Regresia dincolo de momentul nașterii este o transformare a țipătului în muget, adică o întoarcere la condiția animală a speciei umane. Aceasta e angoasa *Copilului buimac*: “eram tot timpul apăsător de o spaimă:/ «Să nu se crape patul și să curg jos.»/ «Să nu se crape țipătul și să curg/ prin mijlocul lui, în jos, spre muget»” (XI, 25). Într-o altă poezie, spargerea paharului simbolic “în care era ținut/ timpul trecut”, paharul amintirilor, eliberează “cavalerul fioros” prizonier înăuntru, anume *urletul* animalic (*Neîndemânare*, XIX, 56).

Prototipul imaginilor perforante este săgeata. Ea țintește spre cer și este asociată poziției în picioare, indicând direcția verticală, adică nașterea omului din condiția animală: “Cerul se deșira în curcubeie repetate./ Pe dunga lor, săgeata trupului, în sus” (*Mișcare în sus*, II, 36). În imaginația mitică, săgeata mediază schimburile între cer și pământ, ce au loc de-a lungul axei lumii. Ea materializează vectorul ascensional, dorința umană de înălțare și accedere în cer. Vectorul complementar, ce caracterizează contactul în sens contrar, dinspre cer spre pământ,

se va concretiza în simbolul razei de lumină, mesaj trimis oamenilor din sferele celeste. Săgeata este trimisă de oameni spre zei; raza luminoasă sau fulgerul sunt niște săgeți inversate, trimise de zei spre oameni. Raza este o epifanie continuă, un “aliment” sacru ce hrănește permanent ființele terestre. Fulgerul, rază intermitentă, simbolizează revelația, irumpția bruscă și terifiantă a “frigului” metafizic, ca în poemul *Fulgerul și frigul* (XVIII, 39), unde naratorul descoperă, cu spaimă, prezența îngerului în mediul său cotidian. Spre deosebire de rază, săgeata și fulgerul sunt deci simboluri ale cunoașterii instantanee și plene, obținută fie prin efort interior de înălțare, fie prin revelație divină. Săgeata presupune o voință de transcendere a sinelui, nașterea însemnând, în viziunea lui Nichita Stănescu, nu numai părăsirea stării larvare a Increatului, ci și a condiției umane în general.

Gilbert Durand observă că, în gândirea mitică, săgeata este adeseori asociată îngerului, în imaginea îngerului-arcaș, ea nefiind decât dubletul tehnologic al simbolului “natural” al aripii. Aripa este “unealta ascensională prin excelență”¹¹³, exprimând atracția transcendentului. Ea este accesoriul care garantează condiția anagogenică a tuturor ființelor pteromorfe din constelația imaginară a zborului, și anume pasărea, vulturul, îngerul, uneori calul și chiar steaua (“Pleoapa stângă, groaznic/ vai, mi se zbătea/ cum aripa razei de la stea”, *Doină*, XIX, 68). Instrument al ridicării de la pământ la cer, aripa permite acestor ființe să își realizeze aspirația ascensională. Când aripa este incapabilă de a susține zborul, ființa se prăbușește din văzduh în mediul contingent, cum se întâmplă cu vulturul din *Clepsidra* (XIX, 12), sau cu pasărea din *A muri în zbor*: “Brusc, pasărea a murit în zbor;/ ca o pupilă piezișă taie un nor./ Șterge cu aripa flască/ steaua verde gata să nască./ Suna murdar și greoi/ prin aripa ei, aerul a noroi” (XVIII, 47). Îngerul din *Moartea păsărilor* se sufocă pe pământ, deoarece aripa i-e “încleiată de zid și de pom” (XI, 32).

Dacă săgeata, prin duritatea, energia și constituția ei fusiformă, servește la spargerea enclavei uterine, aripa susține elanul anabazic al ființei în continuarea actului nașterii. Cu ajutorul ei, poetul își materializează aspirația verticală, într-o serie de figuri pteromorfe. Primul dintre acești avatari este pasărea, unul din simbolurile cu cea mai bogată recurență din opera lui Nichita Stănescu. Tot Gilbert Durand notează faptul că pasărea nu este de altfel niciodată considerată un animal, adică un simbol teluric, ci un simplu accesoriu al aripii¹¹⁴. Împreună cu un alt animal simbolic din bestiarul lui Nichita Stănescu, calul, ea se sustrage

¹¹³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 164, respectiv, 159.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 160.

condiției sensibile a celorlalte animale, având o natură inteligibilă. Aurel Martin vede în ele “nevoia umană de a evada din contingent”¹¹⁵. Grație aripilor, pasărea îndeplinește funcția de mesager între cer și pământ. Ea ajunge până în preajma demiurgului și respiră atmosfera din sferele celeste: “Dumnezeu pipăia pe aripi păsările călătoare,/ le mai smulgea din când în când/ și câte o pană” (*Șchiopătarea munților*, XIX, 163). Contemplarea unei păsări trezește nostalgia zborului (“ah, lasă-mă, ah, lasă-ne/ să fim o pasăre”, *Pasăre*, XI, 171), în timp ce un “zbor deplin/ în larg văzduh” sfârșește prin înghițirea naratorului de către puii “uriei păsări” (*Într-un zbor deplin*, XIX, 74), adică prin contopirea lui cu Marele Tot.

În mituri, pasărea este în general un simbol al sufletului, adică un dublu inefabil al trupului, eliberat de greutatea terestră, capabil de zbor în spații infinite, inaccesibile. O aspirație spre puritate, spre volatil și imponderabil exprimă și păsările din opera lui Nichita Stănescu: “Am născut o pasăre azi-noapte/ pe când întindeam privirea/ de la unu pân’ la șapte/ contemplând nemărginirea.// Din privirea mea gravidă/ ea, și-a scos clonțul lividă/ și-a zburat fâlf-fâlf departe/ până dincolo de moarte” (*Măiastră*, XI, 59). În credințele noastre populare, pasărea măiastră desemnează simbolic sufletul mortului. Ea are o funcție psihoforă, conducând pe cel mort în lumea de dincolo. Ascensiunea metafizică, așa cum o vede Nichita Stănescu, își dezvoltă prin aceasta o semnificație thanatică. Urcarea la cer presupune moartea trupului și ieșirea din orizontul contingent. În dansul macabru al vieții și al morții, în care oamenii părăsesc lumea în ritm de menuet (“Vine un copil, face o reverență/ și moare./ Vin doi copii, fac o reverență/ și mor”), naratorul primește vestea morții printr-un înger care îi cere să aleagă între cele două fețe ale monedei (monadei) cosmice, cea terestră și cea astrală: “Deodată apare Îngerul./ El mă țintește cu ochii lui fieși în ochi/ în timp ce zăngăne în mână dreaptă/ o monedă./ –Cap sau pajură? mă întreabă./ –Pajură!”. Poetul optează pentru zborul în lumea cealaltă, pajura fiind, ca și măiastra, o ipostază fantastică a păsării sufletului. Neparticipând la substanța telurică și la condiția de *nod* a indivizilor, pasărea nu este supusă morții. Atâta timp cât zboară, ea este imortală. Chiar dacă ar vrea, nu ar putea să-și abandoneze natura eternă, “să nu mai fie pasăre”, și să intre în “menuetul” devenirii, “să aibă noroc de moarte”. Aceleași interdicții i se supun și alte elemente celeste, cum sunt aerul și stelele, de unde reiese că stările “raționale” nu pot fi cuprinse în coordonatele inconștientului: “Brusc, coerența, ea,/ a vrut să fie o incoerență,/ dar n-a avut noroc de păsări,/ n-a avut noroc!” (*Menuet*, XIV, 35).

¹¹⁵ *Prefața* la XVII, p. XIV-XV.

Geneza orizontului metafizic stă sub semnul Ideii; poetul îl creează din interiorul acelei stări pe care am numit-o transă conștientă, sau beție a lucidității, “extaza” barbiană. Ecloziunea din oul cosmic este o naștere în spirit, în lumea eternă a esențelor. “În cele mai multe dintre religiile arhaice, «zborul» semnifică accesul la un mod de existență suprauman (ca Dumnezeu, magician, «spirit») [...]. Pentru gândirea indiană, Arhat, care «sparge acoperișul casei» și se înalță în aer, ilustrează imagistic transcenderea cosmosului și accederea la un mod de a fi paradoxal, de neconceput, cel al libertății absolute [...]. În plan mitologic, gestul exemplar al transcenderii lumii este ilustrat de către Buddha, care proclamă că a «spart» Oul cosmic, «coașa ignoranței», și că a obținut fericita, universală demnitate de Buddha”¹¹⁶. Eliberarea spiritului din materie are drept corelativ natural răsăritul soarelui din adâncurile tenebroase, matriciale, ale oceanului. Or, pasărea simbolizează chiar reascensiunea soarelui și sublimarea libidoului. Embrionul gestat în Oul cosmic este în mod necesar embrionul unei zburătoare. De aceea, Increatul imaginat de Nichita Stănescu devine, odată născut, o pasăre în plin avânt ascensional.

Dar pasărea este nu numai embrionul maturizat, ci și mama care clocește acest embrion. E de recunoscut în această imagine vechea dispută scolastică asupra anteriorității oului sau a găinii. “Oul este în găină și găina este în ou”, afirmă Angelus Silesius. Am arătat, cercetând reveriile gestației, că, în *Vede*, Brahma se transformă în Embrionul de Aur și renaște ca Brahman. În orfism, zeul suprem se concepe pe sine ca ou în sânul Noptii și renaște ca Phanes, întâiul arătat. În toate aceste mituri, “creatorul, zeul suprem, își depune propriul ou, adică mama, apoi se lasă re-născut de aceasta. Mama ar avea, în consecință, o origine infantilă”¹¹⁷. Poetul se identifică fie cu embrionul, fie cu pasărea, în funcție de starea sa dominantă. Dacă domină dorința regresivă, atunci, simbolic, el reintră în ou, alungând pasărea: “ou, mi-am zis, voi fi în curând/ Speriind vulturoaica de pe mine/ și zburând-o” (*Ou spart*, XVIII, 32). Vulturoaica, pasărea în cuib, este întotdeauna un substitut al mamei: “Ca și ouăle din puică/ eu rămân în tine, muică/ tu cea care pururi cloșcă/ m-ai luat ca și o ioșcă/ și tot stai cu dumneata/ peste umilința mea” (*Spleen*, XI, 187). Când domină elanul vital, naratorul sparge coaja și se transformă într-o pasăre în plin zbor. Reversibilitatea generatului și a generatorului exprimă în fond circularitatea stărilor de introversiune, în care spiritul se “autofecundează”, conectându-se la sursele prime ale vieții. Orice pasăre care clocește

¹¹⁶ Paul Mus, *La notion de temps réversible dans la mythologie bouddhique*, Melun, 1939, p. 13.

¹¹⁷ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 336.

simbolizează, în buddhism, concentrarea spirituală, în vederea transcenderii, a “realizării”. Universul în care “stau păsările-n cuiburi/ înteteite peste ouă” (*B după A*, XI, 136) se pregătește pentru marea hierofanie.

Lumea Ideilor este, prin urmare, atât rezultatul maturizării stării creatoare embrionare, cât și mediul uterin în care a fost gestată aceasta. “Regele păsărilor”, din *Transparentele aripi*, are toate trăsăturile Increatului, dar este în același timp propria sa mamă: “Regele păsărilor e înlăuntru,/ înlăuntrul regelui păsărilor/ sunt păsările// [...]// Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou./ E chiar pământul pe care-l locuim./ Regele păsărilor îl clocește” (V, 101). În *Elegia oului*, Increatul este gestat de către o idee: “S-a așezat pe mine o idee/ și mă clocește maternă” (VI, 112). E chiar Ideea, în sens platonician, după care sunt modelate còpiile mundane. Universul imaginar se dezvoltă prin generarea făpturilor imaginare (pasăre, vultur, înger, nor) din Intelectul transcendent, regele păsărilor fiind demiurgul cosmic.

Zborul are o semnificație interioară, de înălțare de la intuițiile inconștiente la speculații metafizice. Spațiul mental este amenajat ca un teren de zbor, ca un loc de desfășurare a aripilor spiritului. În acest “spațiu abstract”, “spațiul natural” poate fi sublimat în imagini eterale, esențializate. Oamenii sunt niște “păsări nemaiântâlnite,/ cu aripile crescute înlăuntru,/ care bat, plutind, planând,/ într-un aer mai curat – care e gândul!” (*Lauda omului*, II, 8). În volumele ce urmează primei etape creatoare a lui Nichita Stănescu, metafora zborului gândului va cristaliza într-un simbol cu referent bine precizat. Pasărea nu va mai reprezenta omul ca ființă gânditoare, ci doar gândurile sale, în timp ce aerul va simboliza “starea gândirii”: “Creierul gravid de idei din capul bărbatului dă aripi invizibile; ele sunt însuși zborul. De vezi zburând vreo pasăre, să știi că ea zboară din pricina faptului că eu gândesc aerul prin care ea zboară” (XXVII, 341).

Creierul-ou, aripa, pasărea, atmosfera, sunt intrumente simbolice de investigare a lăuntrului, servind drept suport imagistic pentru niște stări și experiențe ireprezentabile în sine. Nichita Stănescu este conștient de statutul lor inextricabil și ireductibil, de *noduri* imaginare. Ele nu sunt alegorii, nu pot fi înțelese rațional, căci dorința de a le conceptualiza le transformă în noțiuni moarte: “Ah, păsările din văzduh!/ Atâta vreme cât/ nu am să vă înțeleg pe voi/ vă voi iubi./ Dar când/ eu am să vă-nțeleg pe voi,/ eu niciodată/ n-am să pot/ să vă iubesc!/ Ah, păsări moarte!” (*Nod 8*, XXI, 36). Prin imaginea păsării, poetul redă cele mai volatile mișcări psihice, zborul ei urmărind evoluția subtilă a unor intuiții, sentimente sau idei. Aceeași funcție simbolică au păsările și în alte estetici “abstracționiste” înrudite cu cea a lui Nichita Stănescu, cum sunt cele ale lui Brâncuși sau Braque. În tablourile celui din urmă,

Vintilă Horia contemplă “o pasăre albă, a cărei siluetă este parțial acoperită de către obiectele ce se află între pictor și această umbră de lumină albă care zboară liber, îndreptându-se spre o anumită țință, ca și cum ar ignora prezența omului, ca și cum atelierul nu ar avea realitate, nici pereți, mesager suprapământesc care ignoră orice limitare. E un simbol interior, o viziune”¹¹⁸. Aparițiile pteromorfe din poezia lui Nichita Stănescu se cer citite într-un asemenea cod, ele alcătuind o adevărată peliculă cu instantanee din biografia spirituală a poetului.

Iată o lectură în această cheie a finalului poemului cosmogonic *Anatomia, fiziologia și spiritul* (XVIII, 37). După un efort creator prin care a fost instaurat, pe parcursul elegiei, universul inteligibil, apoi cel sensibil și, în sfârșit, cuvântul, demiurgul narator este cuprins de o oboseală de *deus otiosus*. El se detașează de viziunile cărora le-a dat naștere, încetând să mai participe la conținutul lor. În spațiul interior, gândul coincide cu fapta, încât, odată formulată, dorința de desolidarizare devine o realitate imagistică. Privit din afară, gândul vizionar se obiectivează și se materializează în imaginea unei păsări care zboară prin fața poetului. Apariția ei densă, concretă, liniștitoare, umple distanța schizomorfă dintre eurile creatoare antagonice ce au concurat la elaborarea viziunilor imaginare metafizică și contingentă. Geneza tumultuoasă a viziunilor din prima parte a poemului este echivalentă unui zbor impetuos și agitat. Contemplarea calmă, detașată, a propriei creații, ia forma unui zbor leneș într-un mediu nemișcat, în care se înfiripă tăcerea muzicală, pitagoreică, a esențelor: “Să treacă o pasăre printre noi doi./ Ba nu, *trece* o pasăre deasupra mea./ E liniște, e o tăcere/ în care se aud cifrele”. Imaginea păsării induce, chiar ea, printr-un fel de autohipnoză, relaxarea tensiunii creatoare pe care o descrie. Zborul ei devine tot mai lent, conducând parcă eul spre centrul psihic unde are loc reintegrarea. Mișcarea magnetică a păsării provoacă introvertirea, izolându-l pe poet de exterior, suspendându-i percepțiile. El trăiește o senzație de plutire și amețală, o stare pseudo-ebrietară, cu viziuni flue, mișcate: “Aripile ei mari și moi și mov/ ca de măt transparent/ abia se înclină/ sprijinindu-se pe stâlpii aerului/ Ba nu, eu mă clatin atârând/ de capătul privirii mele/ ca un spânzurat de frânghie/ Ba nu, *trece* o pasăre magnetică,/ leneșă, statică”. Concentrarea enstatică asupra unei imagini mentale permite, în tehnicile ascetice, ștergerea semnalelor perceptive și a pulsionilor inconștiente și redobândirea unității cu sine. Reintegrarea are loc treptat, prin salturi tot mai mici de la un focar de excitație la altul, pe măsură ce acestea se sting. Starea de iluminare pe

¹¹⁸ Vintilă Horia, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Editorial Andrés Bello, Madrid, 1989, p. 65.

cale de a fi obținută de poet se materializează într-un nou simbol, cel al unei ferestre care se deschide. Versurile “pulsează” acum între imaginea păsării dând din aripi și cea a ferestrelor care se deschid, ajustând reciproc cele două simboluri, până când reușește să le suprapună, printr-o scurtcircuitare suprarealistă, într-un *necuvânt*: pasărea cu aripi-ferestre. În acest moment, centrul este atins și oscilația încetează, naratorul scufundându-se în beatitudine: “În liniște, când dă din aripi/ parcă se deschid ferestre/ Ba nu, se aud cum se deschid ferestre/ de parcă o pasăre moale/ ar zbura leneșă/ Ba nu, se deschid ferestre și o pasăre/ Ba nu, aripa păsării parcă deschide ferestre/ E liniște, trece o pasăre/ de parcă ar deschide ferestre,/ aripile ei sunt/ ferestre./ Da.”

În poemul *Dintr-o seară*, din același volum, pasărea-gând are o densitate ontologică sporită. Ea evadează acum din spațiul închis al conștiinței, asemeni unei umbre fugite din Hades în lumea reală. Pasărea aceasta iradiantă, cu o prezență stranie, zburând de la un individ la altul, este un simbol al comunicării telepatice. Noua condiție, paranormală, provoacă anamorfoza păsării; din ființă benefică ea devine un strigoi malefic, a cărui trecere înfioară animalele, încarcă obiectele cu electricitate și produce o impresie hipnagogică, de reminiscență a imaginii pe retină: “A trebuit să potolesc câinii care se neliniștiseră/ fără nici o pricină./ A trebuit să cer să mi se schimbe paharul/ pentru că, deodată, mi-a curentat gura./ A trebuit să mă uit de două ori/ ca să văd dacă într-adevăr a trecut foarte aproape de mine,/ pe lângă lampa din grădină,/ o pasăre care s-a vădit că într-adevăr trecuse,/ dacă nu era fosforescent de verde cum mi-a apărut,/ ci obișnuit cenușie./ De aceea îți scriu, pe loc, această scrisoare/ ca să te rog să nu te mai gândești la mine, seara/ cu astfel de gânduri” (*Dintr-o seară*, XVIII, 44).

Simbolul păsării traduce cu fidelitate dispoziția mentală a poetului. Atunci când gândirea sa se desfășoară maiestuos, pasărea se înalță *Într-un zbor deplin* (XIX, 74). Disfuncțiile în gândire, în schimb, perturbă zborul păsărilor. Starea de hiperexcitație intelectuală și ebuliție ideatică provoacă înmulțirea anormală a păsărilor: “Deodată aerul urlă.../ Își scutură păsările în spinarea mea/ și ele mi se înfing în umeri, în șiră,/ ocupă totul și nu mai au unde sta” (*A treia elegie*, IV, 23). Același proliferare cancerigenă a gândurilor e sugerată și de norul dement de zburătoare din *Moartea păsărilor*: “Se înnorează cu păsări,/ cu păsări zburânde, zburate./ Ele-și pierd ouăle din zbor, ouăle/ albe și minunate. Ouăle, ouăle” (XI, 29). Suprabundența duce la o catastrofă aeriană, simbol al unei implozii și dezagregări a stării creatoare. Starea contrară, paralizia ideatică, se exprimă printr-un zbor larvar. Pasărea este prinsă în substanțe gelatinoase, care îi încetinesc mișcarea. Aerul în care se zbate pasărea

din *A muri în zbor* (XVIII, 47) “sună a noroi”, iar pasărea căzută *Într-o mare de plasmă* se înecă în lichidul consistent, naratorul fiind terorizat de posibilitatea eternizării acestei stări, în care “înfioratul meu creier gânditor/ va rămâne mereu locuit/ de această fantasmă” (XI, 111).

Un loc privilegiat între pteromorfe îl deține vulturul. El este singura specie individualizată de către Nichita Stănescu din regnul zburătoarelor. Vulturul este un “rege al păsărilor”, depășind condiția păsărilor obișnuite. În timp ce acestea rămân să zboare în apropierea pământului, vulturul urcă la limita superioară a atmosferei, dincolo de care începe domeniul sferelor siderale, locuite de îngeri. Vulturul locuiește în punctul de înălțime maximă de unde lumea terestră mai poate fi contemplată *din interior*. Ființele angelice, în schimb, contemplă lumea *din afara ei*. Stăpân peste păsări, vulturul simbolizează viziunea totalizatoare, care cuprinde și ordonează gândurile și ideile parțiale, fugitive. El guvernează regiuni întregi ale spațiului imaginar, avându-și cuibul pe un vârf de munte, ce domină tot orizontul. Cunoașterea simbolizată de vultur epuizează zona psihică aflată în subordinea ei: “Pe muntele ăsta nu e de urcat,/ pentru că nu e de văzut nimic!/ Vă zic și vouă:/ Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica” (*Semn* 21, XXI, 94). Mai mult decât pasărea, vulturul nu se adaptează mediului contingent. Prăbușit în nisip, vulturul din *Clepsidra* (XIX, 12) se zbate și se sufocă, deoarece gândurile abstracte nu supraviețuiesc în elementul senzațiilor (imaginației) materiale.

Sustrăgându-se, ca întreg regnul păsărilor, conotației teriomorfe ce însoțește toate celelalte animale, vulturul exprimă aspirațiile cele mai elevate ale omului, fiind legat de reverii diurne. Pe axa verticală a cosmosului el ocupă vârful muntelui, pe axa anatomică, el înlocuiește capul. Spre deosebire de pește sau de armăsar, care pot intra în componența omului ca jumătate inferioară (în cazul sirenei sau centaurului), vulturul participă ca jumătate superioară la constituția ființei hibride din *Autoportret*: “Eu sunt singurul vultur/ căruia i-a fost cusut la loc/ capul, după retezare.// Numai că mie/ mi s-a cusut/ retezatul cap,/ cu un ac de cort/ pe un trup/ de om” (XXII, 5). În mitologia egipteană, ființele cu cap de păsări sunt reprezentări ale zeilor. Grifonul, animal fabulos, cu trup de leu și cap și aripi de vultur este, în *Purgatoriul* lui Dante, o alegorie a lui Isus Christos, sugerând dubla natură a acestuia, umană și divină¹¹⁹. Omul-vultur imaginat de Nichita Stănescu participă la două lumi, cea contingentă, a trupului, și cea transcendentă, a minții.

¹¹⁹ Dante, *Purgatoriul*, XXIX, 113-114.

Vulturul are o libertate de zbor mult mai mare decât pasărea. Păsările sunt întodeauna niște emanații ale omului, ce poartă gândurile acestuia, așa cum îngerii vor fi gânduri pure ale lui Dumnezeu. Vulturul se află undeva între aceste două regnuri. Trăind în intermundii, la limita dintre orizontul terestru și sferile astrale, el simbolizează o stare spirituală abstractă, impersonală, inferioară revelației divine, dar independentă de voința omului. Vulturul și omul sunt “fiecare din alt neam” (*Veche întâmplare*, XIX, 106). Viziunea vehiculată de vultur nu își are originea în eul individual, ea vine din afară și se impune adeseori cu brutalitate. Vulturul este mediatorul a ceea ce Nichita Stănescu numește “poezia impersonală”; el revelă poetului viziuni suprapersonale, copleșitoare, chiar sufocante. Pasărea zboară la înălțimi accesibile, inofensive; vulturul urcă la altitudini amețitoare și traumatizante. El se face mesagerul agresiv al sferei Intellectului divin, atacând natura telurică a omului, carnea și oasele acestuia (*Nod 20*, XI, 67), sângele (“Am visat doi vulturi grei și negri,/ ce sângele cu pliscul mi-l răpeau”, *Pean*, XIX, 121) și în primul rând inima, centrul ființelor sensibile. Abia distrugerea acesteia va permite naratorului să-și transceandă trupul. În șamanism, vulturul este un inițiator și un psihopomp, șamanii înșiși putând lua, în stare de decorporalizare, forma unui vultur.

Orice călătorie în lumea spiritului presupune “moartea” trupului, de aceea vulturii apar ca agenți thanatici. Culoarea lor este în concordanță cu funcția funebră: negrul (*Veche întâmplare*, XIX, 106). Când nu este pregătit pentru marea călătorie, naratorul este cuprins de panică la venirea vulturului. El nu se recunoaște ca destinatarul mesajului de neant adus de acesta: “Atâta doar vă rog, scoateți-mi vulturul din plămâni./ Mă sufoc; penele lui îmi umplu respirația./ Strein de moartea mea/ e vulturul mort” (*Prăbușirea unui vultur într-un om*, XVIII, 25). *Lupta cu vulturul* sfârșește întotdeauna prin a destrăma natura materială a omului. El activează spiritul, cunoașterea, până când poetul, eliberat din închisoarea organelor fizice, devine apt să perceapă lumea siderală și să se identifice ei: “Tu cazi de sus,/ vrei să-mi treci cu pliscul prin inimă.// El mie:/ Cris!// Îl izbesc cu pumnul în piept,/ până când pumnul mi se umple de pene înroșite.// Mă izbește cu pliscul în ochi,/ până când ochiul mi se umple de orbite.// Apoi: Veniți voi fluturi/ în conul de umbră al orbitei mele!// Și strigăt: Dați din aripi nemișcătoarelor,/ ascuțitelor stele!” (V, 37).

Ultimul reprezentant al ființelor pteromorfe este îngerul. Gilbert Durand ajunge la concluzia că “arhetipul profund al reveriilor zborului nu e pasărea animal, ci îngerul, și că

orice înălțare, fiind esențialmente angelică, e izomorfă unei purificări”¹²⁰. Participând și el la condiția de ființă intermediară între om și zeu, îngerul se deosebește de pasăre și de vultur prin aceea că acestea reprezintă cunoașterea umană (personală și colectivă) îndreptată spre cer, în timp ce îngerul reprezintă revelația divină, îndreptată spre pământ. “Îngerul este chip al lui Dumnezeu, o manifestare a luminii celei nevăzute, oglindă curată, strălucire fără pată sau curățenie neîntinată, primind (dacă se poate spune astfel) toată frumusețea absolutei bunătăți dumnezeiești”¹²¹. Locul său, în ierarhia verticală, este în “cerurile” divine ale Empireului. Pentru a intra în legătură cu ființele terestre, el trebuie să-și părăsească mediul, să străbată în sens invers “vămile văzduhului”.

Prin înger se desăvârșește purificarea spirituală inițiată de pasăre și vultur, el reprezentând, conform unui simbolism general mitic, sufletul eliberat din trup. Nemaipăstrând nici o urmă de concretețe și materialitate, îngerul scapă câmpului gravitațional teluric, modul său de existență fiind levitațional¹²². Spațiul său de evoluție este vidul supramundan din preajma divinității. Ca noosimbol, îngerul înfăptuiește ruptura completă față de conștiința individuală. Spre deosebire de vultur, care, în ciuda înălțimilor la care accede, rămâne în cadrul unei dimensiuni umanoide, îngerii sunt categorii ale psihismului divin. Ei nu mai evoluează liber, precum vulturii rupți din oameni, ci se integrează într-o armonie superioară. Îngerii constituie penultima treaptă de evoluție înainte de apocatastaza ființelor în Marele Zeu. Sau, privit invers, în sens emanatist, ei sunt a doua creație divină, după zeii fiecărei specii. Dacă zeii reprezintă prima diviziune internă a Logosului, și anume arhetipurile platoniciene, îngerii sunt vehiculele acestora, energia prin care ele se manifestă în lumile inferioare. Privind mediul transcendent ca spațiu cerebral al divinității, zeii sunt Ideile, în timp ce îngerii sunt gândurile particulare ale lui Dumnezeu. “Îngerii, scrie Jung, sunt niște specimene ciudate: sunt exact ceea ce sunt și nu pot fi nimic altceva. Priviți în ei înșiși, sunt ființe lipsite de individualitate, care nu reprezintă nimic altceva decât gândurile și intuițiile lui Dumnezeu. Îngerii care cad sunt, prin urmare, exclusiv îngeri «răi»”¹²³.

Când se lasă prea mult ademeniți de materie, îngerii riscă să se rupă din *pleroma* divină și să cadă pe pământ. Poeziile lui Nichita Stănescu sunt bânuite uneori de câte un astfel de

¹²⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 163.

¹²¹ Pseudo Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine*, IV, 22, Traducere din grecește de preot Cicerone Iordăchescu și Theofil Simenschy, Iași, 1936, p. 54.

¹²² Voicu Bugariu, *Levitarea și dispariția poetului*, în *Analogon*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 31.

înger răzleț, “împins din rai ca de un vânt,/ sau, poate, de-apăsarea unui gând/ cu mult mai mare”. *Îngerul cu o carte în mâini*, care trece în zbor distrat prin atmosferă, nepăsător, “liniștit/ și mândru”, îmbolnăvind-l pe poet cu fiorii unei alte lumi, simbolizează indiferența “legilor” metafizice față de ființele contingente, incapabile de a-l urma în zbor din cauza lestului corporal. Pentru a-l atrage în lumea sublunară, poetul desfășoară un ritual teurgic, prin care speră să-i anihileze componentele celeste (cercul, alizeele, steaua, frigul) și să-l “infecteze” cu viruși telurici (secunda, verdele, privirea ierboasă, somnolența): “Înger refuzat de păsări,/ și înscris cu-o pană-n cerc/ să te șterg de pe nisipul/ alizeelor, încerc./ Mai întâi steaua Canopus/ cea mult-galbenă, o ling./ Ce sărată e, mi-e sete,/ și ce friguri tari mă ning./ Mai apoi îți zgârii fața,/ curg din ea, secunde verzi,/ ce ierboasă mi-e privirea –/ somnolent în ea te pierzi” (*Înger refuzat de păsări*, V, 98).

Îngerii căzuți se devitalizează și intră în letargie, chinuiți de nostalgia condiției pierdute. În îngerul spânzurat de propriul lui har (“Aura lui afumată/ i-a căzut în jurul gâtului/ ca un ștreang”) din *Moartea păsărilor*, Eugen Simion vede un “albatros al poeziei lui Nichita Stănescu”, simbolizând “condiția creatorului”¹²⁴. Poemul transcrie, de fapt, starea psihică a poetului în urma unei scăderi a tensiunii imaginației metafizice. Alter ego intelectual al scriitorului, îngerul asistă neputincios la ruina orizontului celest, catastrofă pe care chiar decăderea sa, starea ce-l “ajunse din urmă”, a cauzat-o. Păsările-gânduri se prăbușesc spre pământ, ouăle lor – simbolul gândurilor în stare de latență – se sparg, iar aerul însuși – simbolul al stării intelective a poetului – se lichefiază și devine gelatinos, astfel încât îngerul se sufocă: “Ouăle se ciocnesc între ele în aer./ Plouă torențial. Norul de păsări smintit/ se ntețește aripă-n aripă./ Plouă înghesuit./ Se sparge în aer oul de ou./ Plouă cu albuș, cu gălbenuș./ Aerul se lipește de albuș, de gălbenuș,/ de albuș, de gălbenuș./ Și începe să plouă cu aer/ până când plouă cu tot aerul,/ torențial, până când plouă tot aerul./ Îngerul/ mereu își duce mâna la beregată,/ mereu își duce mâna la beregată./ Coboară aerul, se scurge în canale/ pe lângă țurloaiile îngerului,/ se scurge-n canale/ amestecat cu albușul/ și tot gălbenușul./ Îngerul încearcă să respire,/ să se respire,/ dar gura îi este sudată/ cu albuș – o dată, cu gălbenuș – o dată,/ și mereu își duce mâna la beregată” (XI, 29).

Nu îngerii decăzuți predomină, însă, în opera lui Nichita Stănescu, ci îngerii «buni», activi, procedând la transfigurarea oamenilor. Nefiind o emanație directă a eului, pe măsura elanului ascensional al acestuia, ci trimișii unei entități superioare, coborând dinspre Tot spre

¹²³ C. G. Jung, *Memories, dreams, reflections*, Collins Fount Paperbacks, 1977, p. 359.

indivizi, îngerii se manifestă, ca și vulturii, cu agresivitate. Îngerul din *Aterizarea* coboară “greoi ca un balaur” și îl izbește pe narator în sânge și în inimă până când îl umple “de vânătași și de morminte” (XIX, 140), iar cel din *Iacob și îngerul* îl “pălmuește cu aripile pe față”, căci “bătându-mă de viață mă dezvăță/ Om rău ce sunt și plin de sânge” (XIX, 39). Îngerii dematerializează ființa umană, reducând-o la un trup subtil, un trup eteric, ce va face posibilă ascensiunea în sferele principiului impersonal, “din care absentează tu și eu” (*Schimbarea*, XVIII, 116).

Alături de ființele pteromorfe, un alt simbol vine să completeze constelația zborului: calul. Este unul din simbolurile cele mai complexe și mai ambigue din opera stănesciană, în care se anastomozează numeroase sensuri. Semnificația dominantă rămâne cea ascensionară¹²⁵, însă, dintre toate fapăturile universului inteligibil, el pune în evidență cu precădere o latură thanatică a regimului. Vulturul și îngerul se manifestau și ei cu brutalitate, dar agresivitatea avea, în ultimă instanță, un scop pozitiv. Calul, în schimb, se asociază sensului ultim al revelației metafizice: neantizarea individului în Marele Tot.

Nașterea simbolului trebuie pusă în legătură cu același traumatism infantil al războiului. Pe fondul crepuscular al unui peisaj pustiit, contemplarea cadavrelor de cai reprezintă primul contact al viitorului poet cu moartea. Impactul este atât de puternic, încât imaginea devine o obsesie. În primele volume, ea are o imobilitate fascinantă și fascinată, cu sonorități cavernoase și tonuri sumbru-strălucitoare, de pastel ireal, decupat din subconștient: “Pe câmpu-nghețat caii mureau, câte unul,/ în picioare, cu ochii deschiși, de piatră. Vântul îi răsturna pe rând, câte unul,/ bubuiau pe rând, câte unul,/ ca pe o nesfârșită tobă de piatră.// Eram copil pe-atunci, mi-era frig/ și priveam, clănțănind, picioarele lor paralele,/ cu potcoavele-n aer, aburind de frig...” (*Pe câmpul de piatră*, I, 20).

În *Roșu vertical*, imaginea continuă să aibă irizația unei obsesii. Scriitorul nu mai încearcă să-și stăpânească angoasa în fața ei, lăsând-o să iradieze în voie. Cai gigantici, cu o strălucire “meduzeică”, ajung să asimileze toate semnificațiile legate de distrugere și moarte. Astfel ia naștere imaginea *Marelui cal*, simbol al declinului și descompunerii vegetației, epifanie a iernii: “Primul mort pe care l-am văzut/ a fost un cal./ De aceea, de câte ori aud cuvântul/ moarte,/ văd în fața ochilor, un cal.// [...]// Zăpada când smulge din nara/ copacilor, ultima taină de verde,/ desigur, o paște un cal,/ iar miresmele toamnei, desigur,/ strivite au fost sub copita-nghețată/ a Marelui cal” (VII, 39). Imaginea aceasta terifiantă se va perpetua

¹²⁴ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 142.

mult timp în versurile lui Nichita Stănescu. În poezia *Alunecare*, poetul privește fascinat cum “mandibule de cai încep să spargă/ în dinți, din staule de vânt, ovăzul” (X, 73). Gigantizarea pare să fie, de fapt, un mijloc de exorcizare a angoasei. În loc să i se opună, poetul o lasă să evolueze liber, până la consumarea ei.

Câtă vreme fascinează prin simpla lui prezență, calul nu poate susține un simbolism speculativ și nu poate fi integrat într-o configurație imaginară. Abia prin amplificare, el ajunge să se “rezolve” într-un sens, și anume cel al zeului devorator, al neantului metafizic în care se resorb indivizii contingenți. În felul acesta, scriitorul face saltul de la trăirea psihologică la trăirea estetică, de la fantasma necontrolată la imaginea tratată estetic. De acum, calul nu mai evocă intuiția pură a morții, ci devine un simbol al morții. Marele cal fitofag, în conjuncție cu simbolul iernii, ajunge să simbolizeze starea de “contemplare” în care are loc refluxul senzațiilor și al sentimentelor, moartea vegetației interioare, în vederea desprinderii în spirit: “În amurg, când aleargă luminile toate/ spre negru,/ văd în fața ochilor un cal,/ iar atunci când sunetul vocilor scade,/ în timpane-mi răsună un tandru galop de cal” (*Marele cal*, VII, 40). Declinul luminii și al sunetelor sunt fenomene ce însoțesc introversiunea și fac posibilă transcenderea lumii fenomenale. Este semnificativ faptul că, în Upanișade, calul de jertfă, asimilat Marelui Cal cosmic din trupul căruia e format universul¹²⁶, este închinat Morții, iar “cel care știe” sensul sacrificiului calului “învinge Moartea-din-nou”, renaște în spirit, în atman.

Prin calul mort, Nichita Stănescu ajunge să desemneze ideea *rupturii* în general, traumatismul războiului fiind prima dintre aceste “fracturi” ale biografiei poetului. Experiența ei este narată într-un poem pe care l-am mai citat în legătură cu memoria primei copilării, paradisiace, de dinaintea războiului, *Rosinanta*. Poemul pune în evidență rolul jucat de contemplarea cailor morți în spulberarea mirificei inconștiențe infantile. Calul este o emblemă a războiului și un agent al rupturii spirituale. Prin moartea cailor, copilul interiorizează percepția morții și dezvoltă o conștiință a morții. Starea anterioară acestei traume, cea a primei copilării, este o inconștiență adamică; ea configurează un timp *tare*, în care totul este ființă și nu este loc pentru neant. Copilul trăiește în interiorul *duratei* pure, de unde lumea îi apare ca un întreg nedespicat: “Secunda ocupa totul,/ mâncând, devorând,

¹²⁵ Aurel Martin, *Prefața* la XVII, p. XIV.

¹²⁶ “Calului de jertfă cerul îi este spinare, văzduhul stomac, pământul pânze, zările coșul pieptului, între-zările coaste, anotimpurile mădule, lunile și jumătățile de lună încheieturi, zilele și nopțile picioare, stelele oase, norii carne, hrană nemistuită nisipul, râurile mațe, ficat și plămâni munții, iar plantele și copacii păr.” *Brhadaranyaka-Upanișad*, Cartea întâi, Brahmana I, 1, în *Cele mai vechi Upanișade*, p. 31.

înghițind, absorbind/ totul/ nemailăsând nimic morții/ și nemailăsând nimic/ morții cea de dinainte de naștere” (XVIII, 61). Peste a copilăriei “aparte lumină”, războiul se va lăsa asemeni unei cortine, ascunzând-o în întuneric. Așa cum am arătat, consecința acestei cenzurări și inhibiții va fi renegarea trecutului și proiecția poetului în viitor. Tristețea și anxietatea sunt paznici care împiedică regresia și pe care scriitorul va trebui să-i înfrunte atunci când va încerca să scoată amintirile adamice din “deplina afundare”. Pentru a descrie hiatusul provocat de conflagrație în biografia sa, Nichita Stănescu nu mai evocă, precum în primele volume, scene din război, ci se folosește de un simbol: îmbrăcarea unei piei de cal: “Atunci, sau cam pe atunci, tata/ mi-a croit haine/ din pielea Rosinantei/ pe care o tăbăcise singur/ și o pilise cu pila// Peste noapte însă iapa/ începea să se refacă/ și ușor amețit de miazme/ mă simțeam presat de copitele ei/ de coastele ei și botul ei./ N-aș fi dezbrăcat-o ca să nu-l jignesc/ pe tata;/ n-aș fi putut s-o mai țin îmbrăcată/ din pricina coloanei de aer care mă presa/ ca o sulică”.

A îmbrăca pielea unui cal e același lucru cu a intra în interiorul unui cal, deci a fi înghițit de Marele cal, de moarte. Înghițirea de către cal are, totodată, și semnificația unui *regressus ad uterum*, ce presupune nu numai moartea, ci și gestația și renașterea. Mircea Eliade a analizat mai multe ritualuri șamanice de inițiere prin traversarea sau incubația într-o piele de animal, simbolizând tărâmul de dincolo, iar Jung a dezvoltat o asemenea interpretare în cazul mitului troian al aheilor care se ascund în pântecul armăsarului de lemn (statuie a lui Poseidon) pentru a pătrunde în Troia (centrul sacru) și a deveni prin aceasta eroi (a se regenera ca semizei)¹²⁷. Pielea Rosinantei este deci o incintă inițiativă, în interiorul căreia copilul traversează intervalul de timp mort reprezentat de cel de-al doilea război mondial. Prin acest tunel, el trece de la spațiul inconștienței paradisiace a primei copilării, la spațiul stării de conștiință a adolescenței și maturității. Experiența mentală a morții este un catalizator al evoluției spirituale. După traversarea nocturnă, pielea Rosinantei rămâne “tot una cu a mea”, conștiința morții intrând în componența conștiinței de sine a poetului. A fost o traversare cu deznodământ fericit, deoarece a reușit să asimilizeze și să transfigureze șocul. Dacă Rosinanta ar fi fost și acum un cal viu ar fi însemnat că traumatismul morții este în continuare activ, că, printr-o inversiune psihotică, naratorul a rămas prizonier în pântecul infernal și că se zbate încă în cercul autist al obsesiei. Rosinanta nu este însă decât o piele uscată: moartea a murit și copilul a renăscut în adult. Nu e mai puțin adevărat că orice

¹²⁷ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 283.

eventuală regresie face ca iapa împăiată să resuscite; noaptea, calul thanatic se reîntrupează și invadează mintea poetului.

“Îmblânzirea” calului nocturn se datorează tatălui; acesta jupoaie animalul viu și face din pielea lui o îmbrăcăminte inofensivă. Sensul acestei intervenții ar putea fi următorul: *imagoul* patern prelucrează și catalizează angoasele haotice ale inconștientului în energii conștiente. De aceea, întreg universul inteligibil care apare prin recuperarea și transfigurarea pulsionilor Increatului stă sub semnul tatălui, în timp ce universul sensibil va sta sub semnul mamei. Regimul intelectual este un regim al afirmării virile, deliberate, autoconstructive, prin desprinderea curajoasă de legăturile telurice și zborul în aerul tare al înălțimilor. Tatăl care jupoaie Rosinanta este Zeul uranian care îi pregătește poetului un vehicul ascensional. De acum, poetul nu va mai fi terorizat de făptura Marelui cal, ci va putea încăleca pe Rosinanta, dominându-i energiile tenebroase. Imaginea eroului călărind în zbor pe un cal înaripat e o alegorie a ființei gânditoare care și-a luat în stăpânire partea inconștientă, animalică. Nu întâmplător, calul ales de poet este Rosinanta, bidiviul lui Don Quijote, cavaler al lumii ideale.

Din devorator cosmic, calul devine în lumea lui Nichita Stănescu un animal psihofor, instrument al călătoriilor în sferele spiritului. Semnificația sa thanatică nu dispare, însă este eufemizată în cea a desprinderii de lumea terestră și a plecării în necunoscut. Dacă la începutul poemului *Marele cal* simbolul hipomorf era o apariție terifiantă, în final el este invocat pentru a susține elanul ascensional al poetului: “Vino tu, trup al meu/ nestatornic, și hai/ să călărim împreună pe-un cal/ pe care-l vom învăța să necheze/ într-una/ și să salte mereu pe două picioare” (VII, 39). Prin antifrază afectivă, calul ajunge să semnifice neliniștea, nerăbdarea, curiozitatea în fața necunoscutului și atracția călătoriei. Dorința de a călări trădează o aspirație anabazică: “Da-m-aș dus în șai de piele/ ca s-atârî în cerul lung/ și să plâng numai spre stele,/ niciodată/ spre pământ” (*Cai*, X, 37). Poetul intră în câmpul de forță al punctului Alef din mijlocul cerurilor, ce îi induce o energie levitaționară. Sentimentele inefabile de libertate interioară, de imponderabilitate, de înălțare spirituală intră în rezonanță cu fluxul cosmic și se concretizează într-un “cal [care] mă ia pe crupă și sare// cu mine cu tot pe fereastră!” (*Vitrouri*, X, 82). Calul poartă cu el chemarea unei a doua patrii, exotice și ireale, în care naratorul vrea să se integreze, după ce și-a rezolvat traumatismul, adică “după luptă”: “Mă duc, duce-m-aș/ numai și numai pe spinarea ta albă,/ cal năvălaș/ din lumea cealaltă” (*După luptă*, XIV, 67).

Dacă armăsarul năvălaș este animalul inconștientului sau al psihismului non-uman,

armăsarul îmblânzit reprezintă instinctele controlate, “simțurile înhămate la trăsură a spiritului”¹²⁸. Jertfa calului din ritualurile vedice reprezintă, după Jung, o modalitate de sacrificare a Libidoului matern, de sublimare a instinctelor în energie spirituală¹²⁹. Poetul domină angoasele inconștiente și le transformă în vehicul pentru zborul conștiinței. Mihai Coman vede în cal un operator de transcendere, “animal călător între lumi, operator al trecerii de la un nivel la altul al existenței”¹³⁰. Bidiviul năzdrăvan din basme, cum este cel din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, este interpretat de către Constantin Noica tocmai prin prisma acestui rol instrumental¹³¹. În șaua lui urcă poetul pentru a ieși în afara orizontului terestru: “Frumos ești calule, arătare, vedere./ Sufletul meu rău încă ar fi/ pe șaua ta, de-a-ncălare putere/ o, temperatură și iute bătaie!/ Să stea ploaia să înceteze!/ [...] /Sus, tot mai sus,/ Excelsior!” (*Frumos ești, calule!*, XI, 121). În simbolul hipomorf impulsurile inconștiente se sublimează în reprezentări lucide.

Din această perspectivă, calul poate fi contrastat cu făpturile pteromorfe. Acestea din urmă sunt emanații ale Intellectului, sunt Idei aflate pe trepte crescătoare de generalitate; calul, în schimb, este un simbol al energiei psihice subiacente gândirii și speculațiilor. El reprezintă acea tensiune afectivă a rațiunii ce face posibilă transa lucidității, euforia conștiinței. În lipsa acestui substrat energetic, impulsul metafizic ar înceta să fie o *trăire*, devenind un sistem uscat. Doar captând pulsuniile subliminale poetul capătă elanul necesar pentru reușita anabazei. Atunci când le scapă de sub control diurn, ele își regăsesc libertatea haotică. Zeul Hypnos cere decapitarea cailor: “Somnul cu fierăstraie-n el/ taie capetele cailor/ și caii aleargă nechezând cu sânge,/ ca niște mese roșii, fugite pe străzi,/ de la cina cea de taină.// Și caii aleargă, în aburii roșii/ clătinând umbre. În șăi, fantome./ Frunze se lipesc de gâturile lor/ sau se prăbușesc de-a dreptul în ele,/ cum se prăbușește umbra copacului în fântâni” (*Somnul cu fierăstraie-n el*, VI, 176). În regim oniric, caii sucombă atracției adâncurilor, trăgându-l pe poet în beznele lumii sensibile. Sângele cailor vărsat în acest sacrificiu nocturn, sânge care “curge în voie” asemeni unei seve vitale și despre care poetul ne vestește că “am băut din el și că e/ foarte bun”, reprezintă tensiunea liminală a ideilor, plasma imaginară din care sunt modelate viziunile inteligibile.

Deplasarea ecvestră este o deplasare în spirit. Încălecatul este întotdeauna semnul

¹²⁸ *Dictionnaire des symboles*, vol. I, p. 360.

¹²⁹ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 409-410.

¹³⁰ Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, vol. I, Editura Minerva, București, 1986, p. 45.

pentru plecarea într-o dimensiune transcendentă. Privit din perspectiva lumii noastre, calul este un *cal troian* “spart mult prea devreme”, prin care virusul metafizic infestază împărăția terestră. Introducerea lui în cetatea fanteziei este o trădare a fantasmelor materiale în favoarea zeilor abstracți. Atunci când vrea să-și reprime aspirația ascensională, poetul cere *Omorârea calului*: “să-l bați cu biciul lung și rău/ pe calul care mi-e pereche/ să-i dai cu raze-n steaua frunții/ să-mi dai cu raze-n steaua minții/ atât îți spun atât îți strig/ să-l omorâm. Se face frig” (XVIII, 108). Steaua magică din fruntea calului iradiază lumina Intelectului. Sub strălucirea ei înghețată, naratorul trăiește o scindare interioară. Pus între oglinzile paralele ale conștiinței, el începe să se dedubleze într-o dialectică amețitoare: “Mie însumi îmi sunt cal troian./ Propriul meu umăr îmi cucerește propriul meu umăr,/ propriul meu ochi se jertfește pe sine./ Bătăile inimii mele/ nu se pot auzi/ din pricina bătăilor inimii mele,/ glasul meu care strigă la cer/ sugrumat este/ de glasul meu care strigă la cer./ Viața mea nu mai poate trăi din pricina vieții mele”. Asemeni lui William Wilson, personajul lui E. A. Poe drag lui Ion Barbu, poetul încearcă să ucidă dublul specular: “Înfig lama cuțitului meu în lama cuțitului meu/ în timp ce secunda care îmi sună nașterea/ se asurzește din pricina secunde care îmi sună nașterea” (*Calul troian*, XIX, 90). Tentativa este însă târzie, deoarece cercul dedublării s-a închis asupra sa. Motivul romantic al dublului atinge aici simetria catoptrică perfectă, dublul căpătând o consistență mai mare decât are originalul. Spargerea oglinzii nu mai sfârșește cu moartea, adică reducerea reciprocă a celor doi, ci cu nașterea, adică autonomizarea conștiinței de sine față de sine. Eul contingent moare când din el se degajă eul angelic, purtat în pântec de calul troian.

Apariția calului provoacă disocierea naratorului de propriul trup. Poetul iese din sine și se privește din afară, prin ochii *altcuiva*: “Tu erai alta, nechezând,/ eu, eram altul” (*Doi cai*, XI, 174). Galopând în oglinzile spiritului, el trăiește experiența dedublării și a alterității, într-o continuă emisiune de alter-egouri, ce corespund fiecărui nivel ontologic depășit: “Călăream pe un cal și deodată-am văzut/ că eu sunt calul acela/ și deodată-am văzut că cei doi/ galopează pe mine./ Mă involburam și deodată i-am văzut pe cei trei,/ când umbra mea din spatele meu/ mi-a strigat:/ –Eu sunt tu. Lasă-i/ pe cei patru să-și urmeze destinul...” (*Trecător*, XIV, 17). *Umbra* care rămâne în spate, legată de pământ, este daimonul, în timp ce stranii călăreți speculari sunt dublii angelici. Incubația în pântecul calului face ca spiritul să se dezvolte “în trepte”, telescopic. În timp ce *De frig dormeam în burta unui cal* (XXVI, 315),

¹³¹ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 135-136.

naratorul vede ieșind din el un “pescăruș lunetă”, din ochiul căruia iese un alt “pescăruș lunetă” și așa mai departe, într-o mișcare în cascadă construită prin “repetarea tiparului sintactic” al nașterii păsării–gând din pântecul thanatic.

Cuplul cal și călăreț alcătuiesc ceea ce mistica neopitagoreică și neoplatonică numesc *psyche* (suflet) și *nous* (intelect, spirit), iar antroposofii – corp eteric și corp astral¹³². Primul este un dublu din energie subtilă al trupului, și el servește drept vehicul pentru cel de-al doilea, partea conștientă a omului, când acesta pleacă într-o “călătorie astrală”, la moarte sau în stare de transă. Calul este deci energia afectivă a ideilor, adică sufletul călărit de către zeu: “Îți apar un cal firește/ căci deasupra mea un zeu/ de-a-ncălare și de-a fuga/ mă aleargă către Eu” (*Chiar nici vremea*, XI, 167). În funcție de nivelul ontologic pe care a ajuns, eul poetic se poate identifica fie călărețului (atunci când zborul îl poartă din lumea simțurilor în lumea gândirii), fie calului (atunci când saltul are loc de la gândirea umană la gândirea divină). În universul profund ierarhic al lui Nichita Stănescu, raportul cal/ călăreț, la fel cu raportul înghițit/ânghițitor, este relativ, el nu are niște referenți unici, ci desemnează orice entități aflate în raport de subordonare de la general la particular.

Dreptul de a călări bidiviul simțurilor revine ființelor serafice. Calul și îngerul simbolizează cuplul format de suflet și de conștiință, atunci când aceasta din urmă folosește energia afectivă în vederea zborului intelectual. Urcarea pe cal presupune purificarea naratorului de către înger. Deși atât calul cât și îngerul sunt făpturi metafizice, raportul lor ierarhic (cal/călăreț), sugerat de limbajele diferite vorbite de fiecare, indică o diferență de natură între ei: “La miezul nopții/ vine îngerul.// El îmi va spune:/ –Am venit să te schimb!/ – Schimbă-mă, am să-i spun./ Și el, mă va schimba.// După aceea eu mă voi duce la cal/ și îi voi spune:/ –Calule, am venit să te schimb./ –I-ha, îmi va răspunde el,/ iar eu n-am să înțeleg dacă trebuie să-l schimb/ sau dacă el vrea să-l schimb.// Și n-am să înțeleg dacă eu sunt pentru el/ ceea ce este îngerul pentru mine./ –Am venit să te schimb, calule./ –I-ha, i-ha, îmi răspunde calul” (*Schimbarea la față*, XIV, 13). Criza de comunicare se datorează faptului că eul angelic vorbește limbajul intelectului, iar calul – limbajul psihismului animalic, chiar dacă acesta din urmă a fost “îmblânzit” de conștiință. Constantin Noica interpretează autonomia calului față de erou (în *Tinerețe fără bătrânețe* feciorul de împărat moare la întoarcerea acasă, în timp ce armăsarul său pleacă înapoi în lumea cealaltă) ca o independență a mijloacelor de accedere la absolut față de creatorul lor. Același lucru se întâmplă în “basmul” lui Nichita Stănescu:

naratorul rămâne îmbrățișat cu vulturul, simbol al neantului metafizic, în timp ce calul își părăsește stăpânul, neasumându-și moartea acestuia: “Venea, se apropia/ negru și luminos/ vultur umbros./ Pe mine se prăbușea/ cu pene mă împăna/ și mă încălzea/ murindu-mă frumos./ El murea, eu muream/ fiecare din alt neam./ după aceea în alergare/ a trecut peste noi în galop/ un cal mare./ Calul s-a dus, s-a dus, s-a dus,/ săgeată orizontului în sus./ Noi am rămas, noi am rămas,/ îmbrățișați și în extaz” (*Veche întâmplare*, XIX, 106). Calul ce își face apariția atunci când poetul intră în starea de *contemplare* este calul psihopomp, ce conduce în lumea de dincolo.

Dacă postura ecvestră asigură accesul în mediul celest, în schimb căderea de pe cal aruncă eul înapoi în contingentă. Descălecarea anulează componenta serafică a ființei: “Prințul căzând de pe cal/ strivește-n cădere un înger” (*Prințul căzând de pe cal*, XIV, 30). Ștefania Mincu vede în cal un simbol al iluziilor, al vârstei mirifice, pe cale de a muri, moartea cailor fiind o expresie a detașării de copilărie. Căderea de pe cal ar reprezenta “desprinderea lucid programatică de reperele și instrumentele tradiționale de cunoaștere” (în XXIV, 207). Sunt de acord cu prima parte a interpretării; descălecarea, în schimb, nu cred că se referă la ruperea de orizontul contingent, ci, dimpotrivă, la întoarcerea în acesta. Prăbușirea îi provoacă naratorului o *rană*, sângerarea fiind modul specific agonic al existenței terestre. Câtă vreme este purtat de cal, el evoluează prin spațiile abstracte, eterne, ale gândirii; pedestru, el se supune condiției de ființă în criză de timp, ce se închină la “steaua cea rea”, “steaua cea verde” (*Prințul căzând de pe cal*, XIV, 30). Prizonier în trupul-cavou și în clipa prezentă, poetul visează la o nouă cavalcadă astrală: “Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal/ când tu ai zis de mine/ că mă renaști din nou regal,/ și în dureri divine,-/ și-mi dai din nou aceeași stea,/ și-același cal mi-l dai din nou,/ din nou o să mă urci pe șea,/ cuvânt făcându-mă, ecou” (*Nod 6*, XXI, 26). Renașterea aceasta va fi însă de altă natură decât nașterea din ou; nu este o renaștere metafizică, ci una estetică, ce va fi posibilă doar la sfârșitul periplului contingent, când naratorul se va transfigura în cuvânt. Până atunci, el rămâne bântuit de nostalgia condiției pierdute, ascultând încordat ecourile venind din eter. Neintegrat încă în lumea sensibilă, abandonat de divinitate, poetul e torturat de amintirea galopului celest: “Nu mai emiți nimic, nu mai primesc semnale/ ori poate nu mă mai gândești,/ ori poate tu l-ai șters dintre vocale/ i-ha, i-ha, la vechi calești/ pe calul dumitale.// Nu te mai culci peste timpanul meu,/ nici goana ta nu-mi mai atinge/ ceru-ncărcat de nouri, greu,/ i-ha, i-ha, peste meninge/

¹³² Spre exemplu, Rudolf Steiner, *Știința ocultă*, În românește de Cezar Petrilă, Editura Princeps, Iași, 1993, cap. *Ființa umană*.

mereu aleargă-un cal, mereu” (*Potcoavă*, XI, 113). Prințul căzut de pe cal simbolizează oboseala stării intelective, incapacitatea poetul de a menține în existență universul metafizic.

Având o semnificație spirituală, zborul urmărește părăsirea condiției terestre și dezmărginirea ființei. În galopul astral printre oglinzile dedublante ale conștiinței, naratorul se volatilizează treptat. Stadiul destrupării complete îl descrie simbolul norului. Față de toate celelalte figuri ale constelației zborului, norul are un statut aparte. Deși substanțial, el nu posedă o formă definită, modificându-se în funcție de curenții aerieni. Materia sa a fost supusă unei rarefierii, care i-a înlăturat densitatea telurică și l-a proiectat în mediul aerian. Norul este o ființă decorporalizată (“norilor, voi foste cărnii”, *Somnolență*, XI, 128), aflată în stare de levitație. Nefiind supus atracției contingente, norul nu poate “cădea” niciodată spre pământ. El își are locul exclusiv în păturile superioare ale atmosferei, sub cerul stelelor: “Să fi fost eu albul ciucur,/ vată de vaporii întoarsă/ ca în sus doar să mă bucur/ pe sub stelele ce varsă// raze din lumina lor/ prea sătule fiind în sine” (*Stam lungit*, XI, 95). Transformat în nor, omul trăiește starea de revelație și beatitudine provocată de lumina divină. Norul este ultima ființă interpusă între cer și pământ, descoperind sau ocultând pentru lumea de jos ochiul solar al lui Dumnezeu, centrul metafizic al cosmosului: “Norii erau pleoape zdrențuite/ dezvelind mereu acel albastru iris/ și portocaliu” (*Invizibilul soare*, XI, 22). Prezența sa trezește nostalgia infinitului: “Și-a venit un nor cu coarne/ peste sufletul meu, doamne/ să mă-npungă a venit/ numai chiar din infinit” (*Un pământ numit România*, X, 141). Materia sa volatilă este un catalizator care provoacă destruparea naratorului, “ștergându-l” din lumea sensibilă: “Ah, vine norul și mă șterge/ cu un burete foarte rece” (*Estompare*, XI, 108).

Arhetipul existenței dematerializate prefigurată de nor este aerul. Aerul este norul în care procesul de “estompare” a fost dus până la capăt. Dizolvându-se în atmosferă, norul își pierde și simulacrul de formă pe care îl avea până atunci. Spre starea volatilă a aerului tind toate simbolurile ascensionale, atmosfera fiind elementul care susține anabaza. “Visarea în jurul aripii, a zborului, este experiența imaginară a materiei aeriene, a aerului – sau a eterului!”, observă Gilbert Durand¹³³. Aerul mediază relațiile omului cu cerul, fiind, într-un fel, însuși suportul acestor relații. Se poate spune că pasărea, îngerul, norul, nu sunt decât epifanii densificate ale aerului. În *Lauda omului* (II, 7), aerul era definit drept gând, această funcție simbolică fiind preluată de către pasăre abia în volumele de mai târziu. În distribuția definitivă a semnificațiilor, pasărea va fi elementul dinamic, gândul în mișcare, iar aerul va

¹³³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 162.

semnifica activitatea intelectuală în sine. În lipsa lui, păsările—gânduri se sufocă. Căzut sub pământ, vulturul din *Clepsidra* (XIX, 12) moare înăbușit, neputând respira nisip. Schimbarea de altitudine și, de fapt, de regim, duce la “îmbolnăvirea” îngerului din *Moartea păsărilor* (XI, 29), a cărui exasperare febrilă a gândirii face ca elementul aerian să se lichefieze și să curgă în canale.

Atunci când intră în câmpul de gravitație al lumii contingente, aerul se densifică, nemaipermițând zborul. Pasărea din *Într-o mare de plasmă* (XI, 111) rămâne captivă într-un aer devenit gelatinos. Prin condensare, aerul cade sub incidența elementului acvatic, simbolul al dezorganizării și involuției mentale, al neantului ideatic. Comentând repulsia lui Nichita Stănescu “față de tot ceea ce înconjoară, de ceea ce scufundă ori carbonizează”, Dan C. Mihăilescu explică atracția poetului față de aer și pământ prin aceea că, spre deosebire de apă și foc, care paralizează, primele două elemente resping eul. Prin rezistența opusă, ele “creează o continuă tensiune, care, la rândul-i, generează încercări nelimitate de accedere”¹³⁴. Există un echilibru optim al densității aerului. Prea vâscos, el face decolarea imposibilă; prea subtil, el nu oferă “portanța” necesară zborului. “Aerul de sub aripa” păsărilor semnifică tensiunea mentală a activității ideatice. Pentru a doborî pasărea din zbor este suficient să-i sustragi acest element de susținere: “Pasărea, marea/ care e-n zbor/ cu respirarea/ am s-o dobor./ Dintr-o umflare/ pot ca să-i țin/ aerul tare/ de sub aripi./ S-o las să cadă/ ca un comet/ cu tot cu coadă/ pe al meu piept” (*Respirarea aerului de sub aripă*, XVIII, 24).

Fiind un element și nu un corp, aerul este “ceea ce nu este” (*Ochiul pătrat*, XVIII, 109). Înșușirile sale sunt ubicuitatea, “statornicia” (identitatea cu sine) și invizibilitatea, adică permeabilitatea la lumină. Această ultimă proprietate va face ca elementul aerian să apară și în constelația vitrificării, alături de simbolurile ochiului și ferestrei. Toate trei, aerul, ochiul și fereastra, sunt niște medii transparente care fac posibilă trecerea luminii. Ele simbolizează omul care, prin purificare, devine un caliciu perfect pentru harul divin.

În absența luminii, aerul nu are o consistență vizuală proprie. El este invizibil; totuși, bolta cerească din fundal, care transpare prin el, îi conferă o adâncime optică, materializată în culoarea albastră. Albastrul este culoarea cea mai eterală și mai pură, rezultând din suprapunerea de substanțe transparente. El nu are suprafață de contact. Incorporal, el dematerializează tot ceea ce intră în câmpul său. Este calea spre infinit, unde realul se

¹³⁴ Dan C. Mihăilescu, *O poetică a mineralului*, în *Luceafărul*, nr. 18/ 1978.

transformă în imaginar¹³⁵. Bachelard numește cerul albastru “o fenomenalitate fără fenomen”, o existență în stare pură, fără suport substanțial. Privirea celui care contemplă albastrul se pierde în adâncimea infinitului, deoarece nu întâlnește obstacole care să o trimită înapoi la privitor. Ființa cu ochii spre cer nu își mai poate contempla trupul, ceea ce provoacă estomparea conturului său terestru. Albastrul acționează ca o pompă de vid, atrăgând ființa în afara limitelor ei individuale, spre dizolvarea în Marele Tot. În termeni de psihologie, albastrul realizează o “îndepărtare a excitației”, creând “condiții optime pentru repaus și mai ales pentru retragerea în vederea reculegerii”¹³⁶. Contemplarea albastrului îl izolează pe contemplator de mediul contingent: “Dar ochiul meu din dreapta,/ ochiul meu secesionist/ s-a deschis singur/ albastru de singur” (*Albastru de singur*, XIV, 32), suspendând fenomenele lumii sensibile: “Albastrul cel mare, din cer/ cel pe dinlăuntru și pe dinafară/ ținea în echilibru sever/ secunda dimineții și pe cea de seară” (*Albastru de Voroneț*, XI, 195). Albastrul este o culoare cu acțiune interioară. El stimulează gândirea, producând efervescență ideatică, o adevărată forfoteală de “locuitori ai albastrului”: “Până când și culoarea albastră/ are o capitală a ei,/ Unde mișună ai albastrului viețuitori, înghesuiți unul într-altul” (*Elogiu*, VI, 165). Albastrul este o culoare ce induce detașarea de valorile terestre și ascensiunea la cer. El este opus verdelui, culoare a regimului contingent, astfel încât, atunci când va fi stăpânit de o dispoziție antimetafizică, poetul va trebui să substituie albastrul cu verdele.

Prin calitățile sale, transparență, imponderabilitate, subtilitate, culoare albastră, aerul rezumă întreaga constelație a zborului. El este mai inefabil decât pteromorfele, ființe inteligibile, totuși cu densitate trupească. Păsările sunt mai greu de “respirat” decât aerul: “Atâta doar vă rog, scoateți-mi vulturul din plămâni./ Mă sufoc; penele lui îmi umplu respirarea” (*Prăbușirea unui vultur într-un om*, XVIII, 25). Aerul este întotdeauna respirabil și poetul visează niște păsări făcute exclusiv din elementul aerian: “Dacă păsările ar fi ca aerul,/ numai pe ele le-am respira/ numai pe ele...” (*Și dacă*, XIV, 112).

Dintre toate zburătoarele, simboluri ale spiritualizării, aerul este cel mai aproape de eter, esența esențelor, esența spiritului. Influența atmosferei asupra ființei umane este radicală, ea provocând destruparea completă, prin înlăturarea progresivă a pielii, a cărnii, a oaselor și, în sfârșit, a numărului (principiul individuației): “și vine vârtejul și vine vântul și vine/ suflare de aer/ și ne suflă și ne smulge/ și ne duce de pe noi/ cortul pielii noastre// Și rămânem roșii în

¹³⁵ *Dictionnaire des symboles*, vol. I, p. 209.

¹³⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 182.

sânge, în foarte sânge/ și se topește de noi doi gheața,/ și se topește roșu,/ [...]/:i vine taifunul, tromba, aerul urlând/ și ne smulge zidul cel umed de carne/ și ni-l duce și ni-l izbește/ de un amurg de soare/ și ne rămân scheletele albe/ pe zăpada albă.// Oasele de os cele albe/ pe oasele de zăpadă cele argintii,/ și devenim numărabili/ și putem să ne numărăm unul pe celălalt/ unu și doi și trei.../ unsprezece, cincizeciși patru/ optzeci și patru...// Și vine aerul turbat și în strigare/ și ne împrăștie și ne risipește și ne suflă/ și rămâne numai zăpada cea albă/ scânteietoare” (*Ce alb, ce negru de alb!*, XIV, 169). Vântul, vârtejul, suflarea de aer, taifunul, tromba, sunt avatarii dinamici ai aerului, alăturându-se vulturului sau îngerului în a simboliza intervenția brutală a transcendentului asupra ființelor sensibile.

Substrat inefabil al “cerului albastru”, aerul, fenomenalitate fără fenomen, indică direcția de la lumea fenomenală la lumea esențelor. Deși substanțial, el este inefabil; deși concret, el este incorporeal. Formele sale atmosferice, cum este vântul, îi procură naratorului experiența stranie a observării existenței în absență. Curenții de aer fac vizibilă existența aerului, dar tocmai de aici decurge paradoxul: a face vizibil invizibilul subminează însuși principiul vizibilității. Prin conjugarea vidului cu vidul și a transparentului cu transparentul (“curenții de aer, nevăzut alergând/ prin nevăzut,/ apăsarea golului asupra golului”), se sugerează existența unei alte transparențe decât cea fizică. Vizualizarea aerului în aer creează o falie în continuitatea materiei, a aerului însuși, dând păsărilor posibilitatea de a scoate “pliscurile/ în afara atmosferei” (*Curenții de aer*, IX, 163). La capătul zborului, naratorul însuși presimte o *schimbare a aerului* (XVIII, 113), pregătindu-se pentru un “altceva”. Reveriile zborului și elementul lor susținător, aerul, permit astfel purificarea și ascensiunea interioară spre o formă de existență extramaterială, sustrasă lumii imanente.

Purificarea prin frig

Anabaza presupune purificarea eului poetic. Pentru a urca în spațiile eterate ale Intellectului, acesta trebuie să se decorporalizeze și să devină imponderabil. Făpturile simbolizând ascensiunea (pasărea, vulturul, calul, îngerul, norul și aerul) sunt distribuite pe un fel de scară a lui Iacob, în funcție de consistența lor materială. La baza scării se află ființele cele mai grele, pe care densitatea trupească le împiedică să se rupă din câmpul gravitațional al pământului. Pe ultimele trepte se află ființele “subtile”, spiritualizate.

Alături de purificarea prin zbor, Nichita Stănescu imaginează o a doua formă de “asceză”: purificarea prin frig. Pentru a accede la spirit, eul poetic are de îndeplinit un ritual complex, constând într-un pelerinaj în Nord, în Hiperboreea, “țara mai-marilor minții”. Drumul inițiativ spre gândirea pură implică “înghețarea” ființei, stingerea căldurii trupesti și a focului teluric. Frigul este un principiu metafizic omolog aerului; amândouă simbolizează substratul predispoziției creatoare intelective. Opoziția între frig și foc rezumă opoziția dintre cele două stări (regimuri) ale imaginarului stănescian. În capitolul închinat Increatului, arătăm că aceste două principii calorice provin dintr-un principiu originar – căldura. Energie latentă, nediferențiată, căldura întreține gestația și premerge geneza universurilor imaginare. Odată însă ce eul demiurg iese din așteptare și începe să creeze, el se vede nevoit să opteze pentru una din funcțiile dominante, pentru unul din cele “două suflete” goetheene, dintre care unul te atrage în sus, celălalt te ține legat de pământ. Imperativul creației face imposibilă rămânerea în paradisul căldurii uterine, starea pe loc fiind culpabilă în fața lui Dumnezeu: “*Ferice de cel cald sau rece, pentru că pe cel călduț, cum spune textul legendar, Dumnezeu îl scuipă de pe limba sa*” (*Al meu suflet, Psyche*, XV, 148).

Simbolul frigului pare a-și avea originea în aceeași constelație imaginară a morții, ca și calul: “Eram copil pe-atunci, mi-era frig,/ și priveam, clănțănind, picioarele lor paralele,/ cu potcoavele-n aer, aburind de frig...” (*Pe câmpul de piatră*, I, 20). *Meditația de iarnă* (I, 48) este o meditație asupra fricii de moarte și a înghețului letal, înțeles ca eveniment cosmic. Mesageri thanatici, calul și frigul se întâlnesc adesea în aceeași imagine, sugerând o

consacrare regală în spirit: “Cal de rege./ Vine toamna.// Cal de prinț:/ Vine iarna” (XIV, 31). Marele cal apărea ca o ipostază zoomorfă a iernii, anotimp al descompunerii vegetale. Cosmofagul hipomorf (variantă a zeului devorator) este un cal din ținuturile nordic, un “cal nibelung”: “Și totuși nu-s iarbă, nu, nu./ Nici când n-am fost iarbă, ah, Doamne.../ Și totuși ce bot nesfârșit arăta,/ ce cal nibelung îmi părea/ că vrea să mă pască, ah, Doamne” (*Baladă*, XI, 69). Frigul are de la bun început o semnificație thanatică, ca zeu mitic al morții vegetale.

Moartea naturii este un corelativ obiectiv al stingerii senzațiilor și instinctelor vitale. Iarna este în primul rând o stare sufletească. Contemplând declinul vegetației, poetul intră într-o amorțeală a simțurilor. Culorile, sunetele, mirosurile, mișcarea dispar într-o catastrofă intimă: “Eram atât de atent,/ încât se stingeau cupole amiaza,/ iar sunetele înghețau în jurul meu,/ prefăcându-se-n stâlpi răsuciți.// Eram atât de atent,/ încât plutirea ondulată-a mirosurilor/ se prăbușeau-n întuneric/ și parcă niciodată n-aș fi încercat/ frigul”. Eul moare pentru lume, se desface din legăturile nemijlocite care îl uneau cu obiectele. Prin mortificare, el scapă din câmpul gravitațional al pământului, care asigura identitatea conștiinței de sine cu sinele. Astfel începe dedublarea. Eul se descoperă brusc în afara trupului, călătorind liber prin văzduhul înghețat al esențelor. Conștiința sa nu mai reflectă realitatea concretă, ci contururile lumii inefabile, stranii, a abstracțiunilor: “Deodată/ m-am trezit atât de departe/ și de străin/ rătăcind înapoia chipului meu,/ ca și cum mi-aș fi învelit simțurile/ cu relieful fără de noimă al lunii”. Concomitent cu desprinderea de obiecte, poetul se desparte și de semenii, anulând cealaltă forță de coeziune telurică, iubirea. Incapabil de comunicare fizică, transformat într-o prezență fantomatică, naratorul se simte înstrăinat de iubită și de sine ca de niște alter egouri necunoscute: “Eram atât de atent,/ încât/ nu te-am recunoscut, și poate/ că vii mereu,/ în fiecare oră, în fiecare secundă,/ și treci prin așteptarea mea de-atunci/ ca prin fantoma unui arc de triumf” (*Sfârșit de toamnă*, II, 95).

Cauza alienării de sine trăite de poet este *atenția*, concentrarea în spirit. O veche tradiție, valorificată intens în romantism, opune sentimentele spiritului, făcând din ființa umană un *homo duplex*. Scăderea tonusului sentimentelor, senzațiilor, trăirilor interioare, reprezintă o iarnă sufletească. O lungă suită de poezii, *Sfârșit de anotimp*, *Emoție de toamnă*, *Portret de adolescentă*, *Aer de toamnă* (II, 95-102), pun în paralel stingerea iubirii cu anotimpul crepuscular al toamnei. Se schițează aici vechea antinomie: sentiment (ardere)/ absența sentimentului (îngheț). Iarna descrie deopotrivă pustiirea peisajului natural și a celui afectiv, moartea vieții vegetale și a florei sufletești: “M-am însingurat/ pentru că am simțit că tu nu mă mai iubești,-/ lacrima mamei mele de gheață era,-/ stăteam și rânjeam și o rugam să

plângă/ dar iarnă se făcuse în munți” (Nod 26, XXI, 84). Frigul devine un mijloc de exorcizare a erosului: “Iarna ce-asmute prin aer/ înfometate vânturi, purtând în vârfuri capete de lup,// mi-ar mușca privirile rătăcitoare,/ mi-ar smulge din ele/ trupurile tale iubite-ndelung,/ mângâiate, adulmecate, văzute” (*Dureroasa ninsoare*, III, 56).

În primele volume, cele aparținând poeziei metaforice, frigul este o prezență negativă, definită prin absență, ca *lipsă* a ceva (a iubirii etc.). În volumele celei de-a doua etape, cea simbolică, el trece printr-o pseudomorfoză, devenind simbolul activității intelective, înțeleasă ca o stare psihică autonomă, consistentă, creatoare. După ce a redus amintirile și obsesiile din subconștient la tăcere, *atenția* începe să construiască o nouă lume: universul speculațiilor, cu castelele sale de gheață. Frigul se instituie în simbol al rațiunii (“atracția lucidului”, spune Aurel Martin¹³⁷), ca mediu ce favorizează ridicarea construcțiilor impunătoare, cristaline, ale Ideilor. Se inaugurează astfel polarizarea ființei umane între inimă și creier, între foc și frig.

Accesul spre lumea rațiunii necesită un demers purificator, al cărui instrument este frigul: “Ah, ninsoarea/ este o cerere de iertare/ Ah, frigul/ este o ispășire” (*Calea lactee*, XIX, 89). Intrarea în starea contemplației presupune distrugerea prealabilă a sentimentelor. Focul sufletesc trebuie anihilat prin îngheț. Îngerul din *Frigul, sau a doua confesiune a răului visător* îl hărțuiește pe narator cu “întrebările lui friguroase”, întreaga atmosferă fiind străbătută de un suflu hibernal: “Ah, și îngerul serii este/ din ce în ce mai friguros/ iar mie mie frig de-a binelea” (XIV, 77). Revelația adusă de înger – fulgerul – este urmată de instaurarea stării de trezie, de clarviziune – frigul –, precum în *Fulgerul și frigul* (XVIII, 39). Având același efect ca și aripa, frigul este invocat de poet pentru a-i intensifica luciditatea: “vreau gerul aripă la pleopa trează,/ păzind pupila, idolatru” (*Întins pe spate stau și zic*, IX, 179). Atât păsările, simboluri ale gândurilor, cât și ochiul, organ al eului cunoscător, trăiesc în gerul cosmic secretat de Intelectul divin: “E frig astă seară, afară,/ cele două jumătăți ale creierului/ mi le-am înghesuit în ochi/ ca să stea la căldură/ sub țeasta polară/ Păsările nimănuia,/ vulturii, ciorile și cucuvelele/ corbii, pițigoii/ și sub umbra sprâncenelor,/ nenorocitele de vrăbii,/ stăteau toate înghesuite/ în capul meu, acum/ creierul meu stă înghesuit în ochii mei” (*Frigurosul de frig*, XIX, 145).

Alternanța între foc și frig, decriptabilă ca alternanță între sentiment și rațiune, descrie dinamica profundă a imaginarului stănescian. Adeseori, poetul se simte “alunecând spre rece, din căldură,/ și iarăși către fierbințeală” (*Mim*, IX, 54). Înghețul și dezghețul refac schema

¹³⁷ Aurel Martin, *op. cit.*, p. XIV.

stărilor de spirit numite de Ion Pop “pulsatorii”: “Îngheța atât de brusc vederea/ și lacul tot, încât sărea/ din maluri, iar cometa serii/ pe schiuri în lungire sta./ Apoi se dezgheța atât de brusc,/ încât a te-neca-n străfunduri/ era firesc și-aidoma/ acelor pești zvârliți pe prunduri./ Totul era să știi să-nnoți/ și-apoi să patinezi pe gheață/ și iar să-nnoți, să patinezi,/ o clipă-o zi, o lună-un an, o viață” (*Puls*, IX, 113). Poeme întregi, precum *Elegia treia*, *Elegia a opta*, *hiperboreana*, *Axios*, *Axios!* și chiar un volum în totalitate, *Noduri și semne*, sunt contruite pe oscilația între contemplare și criză de timp, înălțare și cădere, glaciațiune și caniculă. Sub acest unghi de vedere tematic, Nichita Stănescu poate fi apropiat de Ion Barbu, care polariza în același mod Nordul și Sudul. Castelului de gheață al gândirii și “caldului pământ din miazăzi” din poezia *Umanizare* a lui Ion Barbu le corespund lacul de gheață și codrul verde din *Ensitteren* a lui Nichita Stănescu: “Din nou sunt singur ca o gheață/ lăsându-și marginea-n topire,/ îmbrățișat cu o viață/ a lui «a fi» și a lui «fire»// Ensitteren, ensitteren, cuvântul/ acesta nordic și-nghețat/ îmi întărește lăcuit, pământul/ cu lacuri în diagonală și brăzdat...// Ensitteren, sunt singur ca o gheață/ în care pești macabri, suspendați/ la începutul meu de viață,/ în nemișcare mi-au fost frați// sau în tot ceea ce se pierde/ mai jos, spre Sud, în codrul verde” (IX, 41). Siniștrii pești suspendați în lacul înghețat sunt impulsurile senzoriale sau instinctuale pe care starea intelectuală le-a surprins în plină mișcare și le-a congelat în mediul său translucid.

Frigul îndeplinește rolul de principiu creator, *logos*, al regimului metafizic. El este o cratofanie a rațiunii divine, ce conferă sacralitate tuturor aspirațiilor spirituale. Demiurgul inundă lumea cu efluviile sale spirituale (“o, frig, o tu, putere mare/ a lui unu în nerepetare”, *Pastel de iarnă*, XIV, 162), transformând-o într-un univers logic, diamantin. Universul inteligibil este chiar interiorul creierului divin, frigul cosmic fiind dispoziția contemplativă a lui Dumnezeu. Acest spațiu este locuit de o faună specifică, de animale boreale precum ursul polar, vulpea argintie, lupul, renii. Ele trăiesc la limita inferioară a sferei frigului, la linia unde aceasta se desparte de sfera focului. Deși sunt adaptate climei hibernale, ele sunt animale cu sânge cald. Lupii “aveau în ei atâta sânge”, descoperă poetul în *Semn 11* (XXI, 59). Tot specifică celeilalte lumi, a focului, este și agitația lor teriomorfă, agonică: “lupul [...] urla și striga și mârâia,/ plin de fulgi de zăpadă,/ întins pe prima ninsoare” (*Nod 1*, XXI, 16). La rândul lor, renii se hrănesc cu plante, alimente contingente, simbolizând intuițiile ce se sublimază în idei: “Ca să avem vederi, vedenii,/ vârtejuri vii de vânturi varii,/ stând în genunchi pe gheață, renii/ o verighetă smulg din secularii/ arbori de gheață” (*Întins pe iarbă stau și zic*, IX, 179). Toate aceste animale smulse din fauna universului sensibil și obligate să

se adapteze mediului glacial al Nordului simbolizează latura afectivă a dispoziției contemplative, substratul de senzații și instincte pe care se înalță construcțiile ideatice. Lupul, ursul, vulpea, întrupează instinctul dominat în vederea transcenderii în spirit, dar care păstrează imprevizibilitatea, spontaneitatea și căldura vieții.

Statutul hibrid le interzice acestor animale accesul la stadii superioare de puritate. Este sfâșietoare tânguirea vulpii argintii, care, “prinsă în lațul” materiei, îl roagă pe poet să o ia cu el în pelerinajul spre Hiperboreea: “Mergeam înfrigurat și nici că-mi păsa,/ vulpea argintie din laț spre mine se lungea,/ «Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine», mi se ruga,/ mie nici că-mi păsa,/ înfrigurat prin zăpadă mergeam,/ fără de suflet în mine și fără de ram,/ se albea argintiu spre dimineată,/ vulpea prinsă în laț se lungea ca o frânghie în spatele meu/ începuse să ningă, dar tot o mai auzeam/ cum mă ruga s-o iau cu mine” (*Semn 4*, XXI, 28). Supuse cărnii, animalele hibernale sunt în același timp măcinate de nostalgia Nordului. Fără a fi capabile de a atinge lumea “mai marilor minții”, ele doar o intuiesc, ca pe o formă superioară de a fi. Ele simbolizează aspirația instinctelor spre idee. Lovite de săgeata revelației, ele se îmbolnăvesc de aspirația înălțării metafizice: “Deodată, la Pol, am fost urs./ Și memoria urșilor mi s-a dat/ ca să mi se pară firească starea de urs./ Ursul îmi spuse:/ Ca și cum aş fi lovit/ de o săgeată, sunt./ Otrăvit și inconștient/ de felul meu de a fi,/ pe care i-l mărturisesc într-una./ Îi spun totul fără să știu că îi spun ceva./ Ca într-un leagăn eu port în creierul meu/ și clatin/ ideile lui și pofta de a ști” (*Metamorfozele*, XVIII, 51). Deși Demiurgul rațional le-a sădit în minte “ideile și pofta de a ști”, ursul sau lupul resimt inițierea în iarna gândirii ca pe o suferință fizică, ce îi face să geamă, să urle, să se zbată.

În lup, *instinctul* metafizic se manifestă prin nevoia de a devora obiecte hibernale. Ființă concretă el însuși, lupului i-e frică să mănânce animale inferioare sieși, care i-ar întări componenta telurică. Oaia adusă ca ofrandă este refuzată: “i-am îmbiat să o mănânce,/ dar ei aveau în ei atâta sânge/ că m-au și alungat” (*Semn 11*, XXI, 59). Eul contingent, pe care poetul încearcă să-l mortifice, oferindu-l drept jertfă, este considerat și el o hrană impură: “M-am dat de mâncare lupilor/ dar lupii erau friguroși și bolânzi./ Mâncați-mă, am strigat la ei, am strigat!/ Noi nu, mi-au răspuns,/ noi nu mâncăm om înghețat!” (*Nod 26*, XXI, 84). Hrana pe care o caută “jigăritul de lup”, hăituit de foame, este zăpada (*Sunet și trădare*, XI, 73).

Foamea este o trăsătură caracteristică a condiției licomorfe, sațietatea echivalând cu pierderea acesteia: “lupul s-a dezobișnuit de lup,/ de foame” (*Tonul*, XXI, 105). În lumea lui Nichita Stănescu, hrănirea înseamnă asimilarea (cunoașterea) cosmosului; cu cât “distanța dintre gură și hrană” este mai mare, cu atât ființa cunoscătoare se află pe o treaptă de

abstracțiune mai mare decât obiectul cunoscut. Gândirea este cea mai evoluată “formă a foamei” (*Distanța între gură și hrană*, XX, 64). Foamea prefigurează deci funcția cognitivă, lupul reprezentând primul stadiu al evoluției spre spirit. Dorința de a se hrăni cu zăpadă indică necesitatea purificării lui prealabile. Abia după îndeplinirea acestei condiții, el poate spera la o hrană mai subtilă, provenind de la niște ființe superioare lui ierarhic. Lupul singuratic, otrăvit cu o foame “de mai sus de infinit”, se hrănește cu creier de înger: “Creierul cel mistuit/ a căzut din infinit/ de din lupul ce mâncase/ creier fără oase” (*Lupul singuratic*, XI, 34). Sortit să nu se sature niciodată, lupul ispășește o pedeapsă tantică, aceea a aspirației metafizice insașiabile.

Foamea lupului are dimensiuni și implicații cosmice. Ea stă la baza schemei înglobării, ce va structura universul inteligibil stănescian. În tradițiile nordice, lupii sunt devoratorii astrilor, simbolizând moartea calendaristică. Lupul Fenhrir, de care se vorbește în *Edda*, este o personificare a haosului ce va înghiți lumea în *ragnarok*, bătălia finală de la sfârșitul timpului. Lupul care se hrănește cu îngeri, din *În dulcele stil clasic*, reprezintă timpul devorator¹³⁸, timpul fiind dimensiunea specifică regimului intelectual. Acest avatar licomorf al zeului Cronos dezvăluie o trăsătură a universului metafizic ce se va accentua tot mai mult. Pe măsură ce se va apropia de Marele Tot, poetul va avea senzația tot mai acută a pericolului dispariției sale în întreg. Marele zeu devorator, ce va prelungi funcția lupului, va fi simultan un simbol al totului și al neantului. Lupul care înghite este o primă imagine a modului lui “a fi – nemaifiind”, în care poetul se simte amenințat cu pierderea identității individuale, prin dizolvarea sa în legea generală. A te lăsa înghițit de către lup înseamnă a opta pentru transcendent: “Cine vrea să se-nece/ să se-nece într-o lege,/ [...] Mai bine să mori mâncat/ risipit și adâncat/ în pântec de lup flămând/ pe zăpadă alergând” (*Axios, Axios!*, VIII, 87). Animal amfibi, aparținând la două regimuri, lupul este o “poartă” între cele două lumi. Prin gura sa, se intră în lumea cealaltă. Portar al sferelor astrale, el inițiază dinamica înglobării “în trepte”, ce va caracteriza topografia cerurilor stănesciene. Aceasta este semnificația șirului de lupi ce se înghit unul pe altul (precum șarpele mitic Uroboros), desenat de poet pe coperta volumului *Respirări*.

Pelerinajul spre nord trece prin gura căscată a lupului; lupul simbolizează forma cea mai primitivă a gândirii, momentul când instinctul animal al hrănirii cu carne devine instinctul hrănirii cu idei, adică instinct al cunoașterii. *Mutarea în lup* este primul pas al evoluției în

¹³⁸ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 142.

spirit, ce deschide calea unor transcenderi ulterioare: “mă mut în lup/ pentru că este vremea/ schimbării lupilor/ în clopote” (X, 138). Animalele polare sunt întrupări imaginare ale momentului când gândirea învinge trupul, în care instinctul și inconștientul încep să fie convertite în rațiune. Această purificare se va servi în continuare de accesoriile iernii: gheața, zăpada, culoarea albă.

În poezia *Puls*, gheața separa adâncul de suprafața apelor. În timpul înghețului, naratorul “patinează” pe pelicula ei, în dezgheț, însă, trebuie să înoate. În general, elementul acvatic are în poezia lui Nichita Stănescu o semnificație negativă, de paralizie a spiritului. Scufundarea în marea de plasmă înseamnă involuție, letargie ideatică. Gheața, în schimb, împiedică căderea în adâncul acvatic. Ea desparte cele două niveluri, conștiința de inconștient. Câtă vreme patinează pe suprafața gheții, eul poetului este în starea de trezie; topirea gheții atrage alunecarea în subconștient, în somn. Aflat într-o dispoziție contemplativă, naratorul se roagă: “Să nu se spargă gheața înnegrindu-se/ lasă-i unii pe alții, alții pe alții,/ adormindu-se./ Leneși, somnoroși, în alții,/ Mai bine dă ninsoare mărită” (*Să nu se spargă gheața*, XI, 84). Invocarea înghețului reprezintă un ritual de calmare a agitației teriomorfe a pasiunilor și de fortificare a conștiinței, ca o garanție a verticalității umane. Spargerea gheții este o regresie spre strămoșii morți și o involuție spre stadiile animale ale psihismului.

Al doilea accesoriu hibernal este zăpada. După Gilbert Durand, zăpada este apa purificatoare prin excelență¹³⁹. În ea sunt reunite în stare pură toate virtuțile cathartice: limpezimea, prospețimea, luminozitatea, răceala. Apa spală; zăpada transsubstanțiază. Deși spălarea cu apă este o formă de purificare, apa este în sine o substanță vâscoasă, absorbantă, impură. Zăpada este o apă care a fost purificată ea însăși; supusă frigului, ea a fost *cristalizată*, redusă la un corp solid, geometric, logic, inteligibil. De aceea, purificarea prin zăpadă este mai profundă. Ea nu vizează numai învelișul de impurități al trupului, ci chiar trupul, ca înveliș al sufletului. În contact cu zăpada, celulele organismului se transformă într-o rețea de cristale. Într-o poezie citată în capitolul anterior, ipostazele agresive ale aerului, taifunul, tromba etc., provocau destruparea progresivă a naratorului, înlăturându-i pielea, carnea, oasele. Atunci când era redus la *unu* (principiul), el nu mai avea decât un trup de zăpadă: “Și vine aerul turbat și în strigare/ și ne împrăștie și ne risipește și ne suflă/ și rămâne numai zăpada cea albă/ scânteietoare” (*Ce alb, ce negru de alb!*, XIV, 170). Acest trup de nea

¹³⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 213.

va fi înlocuit, într-o fază superioară a evoluției metafizice, de un trup de slavă, făcut din lumina divină.

Înmagazinând în ea frigul, zăpada este un mediu propice activității intelective. Trupul de zăpadă este un trup al spiritului. În el se învelește naratorul pentru a-și induce starea contemplativă: “Mă inundă mirosul de zăpadă/ Coroană de frig/ mi-o pun altădată pe creștet/ înghețând în inima nimănui” (*Pastel de iarnă*, XIV, 162). Rodica Zafiu a stabilit, pe baza unei semanalize a *Colindei colindelor* (XVIII, 28), o relație de echivalare metaforică între mișcarea de pierdere a sinelui (impersonalizare) și ninsoare (cu toți izotopii săi lexicali: a ninge, ninsoare, zăpadă etc.)¹⁴⁰. Prin purificare, oamenii cuceresc o “coroană de frig”, echivalentă aureolei sfinților, oameni transfigurați de revelația divină. Zăpada este un însemn al investiției charismatice. Naratorul cucerește o cunoaștere interioară, esențială, care nu mai are nevoie de organele fizice de simț: “Mă înfrigurasem de tot și mergeam prin zăpadă/ și ningeă atât de des/ încât de vedere nu mai aveam nevoie” (*Semn 4*, XXI, 29). Hierofanie a Legii cosmice, zăpada este invocată cu aceeași formulă sacră ca și divinitatea – Halleluiah (Lerui ler, în varianta etimologică populară românească): “O, lerui ler, zăpadă, zăpadă, formă albă a cerului căzându-mi pe frunte” (*Colindă de țară*, X, 23). Creierul este încredințat zăpezii pentru ca aceasta să-l apere de căldura impură a trupului, de focul pasiunilor: “Pun mâna pe zăpadă și se stinge,/ și creierul mi-l pun// în dorința de os de floare de zăpadă/ spre apărare de cald” (*Colinda colindelor*, XVIII, 29). Prezența ei este o garanție a refulării instinctelor rebele: “Tăcere! Să nu mă trădeze propriul meu trup./ Să se lase ninsoare, să se lase ninsoare, soare...” (*Sunet și trădare*, XI, 73).

Alături de răceală, limpezime, structură cristalină, însușirea cu efectul purificator cel mai puternic este albul. Albul este culoarea luminii, sinteză a tuturor culorilor curcubeului. El poate fi atât o culoare embrionară (în cazul Increatului) cât și una rezumativă (în cazul Marelui Tot). Asupra făpturilor metafizice, el exercită o funcție integratoare, reducând paleta cromatică – și prin aceasta gama tuturor însușirilor particulare distinctive – la unitate. Or, bogăția coloristică ține de un regim senzorial al imaginii, în timp ce simplitatea vizuală e o trăsătură a regimului intelectual. Albul favorizează stările contemplative, în care domină imaginile esențiale, abstracte. Gheața, zăpada și albul sunt astfel trei catalizatori complementari ai stării de luciditate: gheața separă conștiința de inconștient, zăpada cristalizează ultimele impulsuri instinctuale, iar albul amorsează activitatea intelectuală.

Albul este și culoarea laptelui, fluid vital al regimului metafizic, așa cum sângele va fi fluidul vital al regimului contingent. Perechile alb-roșu și lapte-sânge sunt variante ale antinomiei fundamentale frig-foc. Așa cum sângele este vehiculul căldurii vitale, laptele irigă ființa cu fiorii înghețați ai gândirii. Simbolul laptelui provine din constelația Increatului și este adaptat universului intelectual, prin accentuarea “albeții” în dauna “nutritivității”. Laptele este sângele alb al făpturilor astrale. Calea lactee este sângele scurs din rana Marelui zeu, “monstruos animal și uriaș din care sângele/ s-a închegat în scurgere/ și a început să ne ningă” (*Calea lactee*, XIX, 89). Îngerul îi produce naratorului o rană abstractă, agresiunea sa soldându-se cu o hemoragie lactică: “A venit îngerul greoi ca un balaur./ [...] / m-a izbit cu aripa, mamă/ Totul devenise lapte,/ sânul tău mamă, când/ pana lui, din aripa lui,/ a scos ochiul meu, din orbita mea” (*Aterizarea*, XIX, 140). Când poetul e dominat de pasiuni, laptele devine “murdar”, ceea ce îl face inasimilabil luminii și privirii. Steaua care emite în loc de lumină “lapte murdar” nu este un ochi, un organ intelectual, ci un sân, organ feminin, aparținând stării de Increat sau, chiar mai grav, regimului sensibil. Din cauza aceasta, dorința poetului de a atinge starea de contemplație eșuează, steaua după care s-a orientat fiind o falsă transcendență: “Lapte murdar, lapte murdar/ care mi-ai vopsit al meu sicriu!/ Steauă, te-am crezut pe tine,/ steauă,/ nu sân, nu sân privirea,/ nu din sân, privirea./ Ah, tu lapte murdar” (*Lapte murdar*, XIX, 128).

Albul este culoarea spiritului. Poetului i-e teamă că, prin topire, gheața s-ar înnegri, ar deveni un lichid negru, culoare a inconștientului (*Să nu se spargă gheața*, XI, 84). În timpul meditației, creierul este încredințat unei “flori albe de zăpadă” (*Colinda colindelor*, XVIII, 28). Floarea albă este omoloagă eminescienei “flori albastre”, albul și albastrul având aceeași influență anagogenică asupra spiritului. Floarea albă “migreză în sus”; căderea, în schimb, o face să-și piardă însușirile esențiale, albețea și răceala: “Am stâlcit-o, am stâlcit-o,/ de din alb am dezalbit-o/ de din rece-am încălzit-o/ și-am pierdut-o, și-am pierdut-o” (*Cântec*, XI, 202).

Revendicat de conștiința diurnă, albul este un simbol al harului divin, albirea fiind semnul unei revelații ce provoacă transfigurarea. În cadrul reveriilor asupra oului, Nichita Stănescu pune albul în contrast cu negrul, cuplul lor desemnând moartea și renașterea la o nouă condiție. Albul este culoarea doliului în Orient și chiar în Europa Evului Mediu, iar pentru azteci apusul, ținutul morții, este alb, semn al intrării în invizibilitate¹⁴¹. Emergența în

¹⁴⁰ Rodica Zafiu, *Către regăsirea unității: Nichita Stănescu, Colinda colindelor*, în *Analize de texte poetice. Antologie*, Editura Academiei R.S.R., București, 1986, p. 238.

¹⁴¹ *Dictionnaire des symboles*, vol. I, p. 204.

universul metafizic presupune moartea în universul fizic, de aceea albul iernii nu este altceva decât doliul arborat de natură la “trecerea” poetului. Cele două culori sunt reversibile în spațiul nordic stănescian: “Hiperboreea, alb-negru” (*Elegia a opta*, IV, 52), poetul intuind complementaritatea lor indisolubilă: “Tu nu-nțelegi că albul în desime/ e negru împărat” (*Semn 3*, XXI, 27), sau, altfel exprimat, *Ce alb, ce negru de alb!* (XIV, 169). Ion Pop consacru un pertinent comentariu în acest sens *Elegiei a opta*, văzând în pelerinajul hiperboreean o “renaștere întru permanență și spiritualitate”¹⁴². Transfigurarea presupune lepădarea condiției corporale: “Îmi voi dezbrăca trupul”, gest echivalent cu “mă înalț zvârlind nervura/ verdeții grele peste bord” (*Toamnă*, V, 14). Plecarea spre nord coincide cu ascensiunea prin aruncarea leșului de clorofilă din “nacela” trupului (moarte vegetală) și renaștere în anotimpul hibernal.

Spațiul simbolic atribuit acestei călătorii este ținutul polar. Zonă a iernii veșnice, el are drept ax Nordul, punct cardinal în funcție de care se orientează mișcarea tuturor făpturilor hibernale. Dacă în reveriile zborului schema dominantă este ascensiunea, aici funcția cathartică este descrisă de călătoria spre pol. Transcenderea sinelui are loc “zburând spre polul alb din Nord” (*Toamnă*, V, 14), iar stolul de zburătoare din *Elegia a treia* formează un “fluviu de păsări înfipte/ cu pliscurile una-ntr-alta” ce “se revarsă/ spre o mare-nghețată, neînnegrită./ Fluviu de păsări murind,/ pe care vor lansa bărci ascuțite/ barbarii, migrând mereu spre ținuturi/ nordice și nelocuite” (IV, 23).

În mitologia greacă, într-un Nord fabulos era amplasată Hiperboreea, ținut utopic, stăpânit de Apollo, zeu al soarelui și al spiritului. Hiperboreenii erau o rasă de oameni înalți, puternici, înțelepți și fericiți, care reîntemeiaseră vârsta de aur. Din nord coborau magi legendari precum Abaris, Aristeas, Orfeu, Musaois, dotați cu puteri supranormale, cum sunt clarviziunea, decorporalizarea, zborul astral, bilocația etc. Imaginarul modern se pare că a început să asimileze rasa hiperboreilor extraterestrilor¹⁴³. Nichita Stănescu are și el viziunea unor ființe ciudate, omoloage îngerilor, care vin din spații extraplanetare, de fapt din Hiperboreea. Ei sunt *elemente antiterestre*, a căror venire sau mesaj amenință să neantizeze lumea fizică. Eul sensibil îi înfruntă în “lupte” stranii, greu de urmărit, ce seamănă unui joc de umbre și ogindiri. În *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere* (XI, 37), poetul se face apărătorul ordinii terestre în fața unui hiperboreean. El are drept arme o turmă de lei, care îi înlocuiesc

¹⁴² Ion Pop, *op. cit.*, p. 62-63.

¹⁴³ *Dictionnaire des symboles*, vol. III, p. 457.

membrele asemeni unor pseudopode. Asistat de toate rubedeniile sale moarte, așezate pe raze de lună, naratorul dă “lupta cu invizibilul”, personaj neliniștitor, antiterestru, “foarte tânăr și suav”, “singuratic/ timid/ șchiopătând din pricina mării lui singurătăți”. Acesta revine dintr-o călătorie astrală, purtând povara revelației, pe care nu o poate împărtăși, fiindcă ar provoca neantizarea pământenilor. “Prin hubloul acela, [povestește hiperboreeanul,] eu totuși m-am uitat la planeta aceea./ Mi-a fost o rară frică,/ mi-a fost un coșmar./ Planetă singură și plină de bube,/ de bube cerești, neinfectate.// Iată, m-am întors, mi-a spus el,/ și tu de ce vrei să mă înfrunți cu tot dinadinsul,/ și tu de ce ai venit cu leii tăi străvezii în întâmpinarea mea?” Înfruntarea nu mai are loc, deoarece naratorul – eul contingent – este vrăjit de hiperboreean – eul metafizic. Sora naratorului – un fel de *anima* a poetului – se îndrăgostește de anti-terestru, iar naratorul îi cere acestuia să nu plece, să rămână pe pământ și să-l poarte pe scut. Ridicarea pe scut simbolizează dorința de transcendere a condiției telurice, trecerea poetului, după cum o arată însuși titlul poemului, de la *conștiință* la *cunoaștere* (luciditate).

Din *Lupta cu cinci elemente antiterestre* (IX, 18), în schimb, iese învingător eul sensibil. De astă dată, ajutoare îi sunt generalul și soldații, apărători ai spațiului teluric, ai materiei, ai existenței terestre. De desfășurarea luptei “depinde dacă vom mai fi/ sau dacă nu vom fi mai fi astfel”, dacă naratorul va rămâne în actuala sa condiție sau va fi obligat să o transească. Primele patru lupte, neținând “în nici un fel, de cuvinte,/ și deci nici de lucruri/ sau de civilizația noastră” sunt, se pare, câștigate, dar poetul nu și le poate aminti, pentru că victoria “nu ține de domeniul/ comunicării/ de domeniul înțeleșului”. Singura dovadă a acestor victorii este faptul că lumea a rămas neschimbată, “că suntem/ că sunt,/ că orașul există încă, așa cum îl știm”. Pierderea vreuneia din lupte ar fi adus trezirea într-o altă dimensiune și uitarea existenței din lumea aceasta.

Așa începe lupta cu ultimul dintre “antiterestri”: “Am priceput că lupta/ împotriva celui de al cincilea element,/ lupta definitivă, se va da/ pe o stradă.// Și în acea secundă lupta s-a și dat.// Mutarea zidurilor, am spus./ Mutarea zidurilor, am strigat/ și i-am mutat toate zidurile din spate// [...]// Toată partea de case a străzii/ am mutat-o cu gestul brusc/ și el/ cel de al cincilea element antiterestru/ care ar fi vrut să mute cealaltă parte/ de ziduri/ a străzii,/ Și el, cel de al cincilea/ care ar fi vrut să mute cealaltă parte/ a străzii.../ Dar generalul m-a izbit cu palma/ în umărul stâng/ astfel eu nu mai aveam ziduri în spate;/ el, cel de-al cincilea/ nu bănuia că nu-i stau în față/ ci pur și simplu merg pe stradă/ cu generalul în spate./ Astfel i-am mutat zidurile din spate,/ mutarea zidului se numește/ moartea celui de al cincilea element.// El a căzut supt,/ fără nimica în spate,/ fără zgomot/ și portocaliu”.

Este evident că poetul notează niște percepții inefabile, halucinatorii, asemeni umbrelor văzute fugitiv cu colțul ochiului, ce nu pot fi însă fixate printr-o privire directă. Realitatea este pe cale de a-și ieși din contururi. O apăsare neobișnuită face ca peisajul să stea gata să se destructureze, încât este nevoie de o luptă pentru a-i menține coeziunea. Lupta se dă de fapt în interior, pentru menținerea unei anumite viziuni a lumii. Poetul este pe punctul de a trăi o scindare; un alter ego amenință să irumpă în el și să producă o multiplicare a unghiurilor de vedere. Efortul de a fixa perspectiva actuală este o luptă împotriva unei dedublări psihotice. În *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*, poetul aluneca din eul terestru în cel hiperboreean. Aici, el rămâne în cel terestru, căutând să-l “reducă” pe celălalt. Lupta este instantanee, ea se prezintă ca o soluție de continuitate în fluxul conștiinței, ca un hiat între două cadre succesive. Pelicula conștiinței pare a fi fost ruptă și lipită, fără ca poetul să-și poată aminti evenimentele din intervalul căzut în neant. Hiperboreeanul dispare pur și simplu, “supt,/ [...] / fără zgomot/ și portocaliu”.

Reducerea alter egoului antiterestru se face prin “mutarea zidurilor”. Zidul este un simbol destul de ambiguu și angoasant al poeziei lui Nichita Stănescu. El este o metaforă a trupului, ca suport material al ființelor. O ființă care are un zid în spate are substanță, are concretețe fizică, există în mod sensibil. Hiperboreeanul ar vrea să-i mute naratorului zidurile din spate, să-l desolidarize de universul terestru (aflat de o parte “străzii”), încât să-l poată atrage în universul eteral (din cealaltă parte a “străzii”). Dar naratorul îl are pe general în spate, generalul fiind, după cum va reieși mai târziu, o personificare a principiului teluric în stare pură. El rămâne deci conectat direct la sursele libidoului, opunându-se presiunii schizoide a intelectului. Simbolic, el reușește să mute zidurile din spatele antiterestrului, să îl priveze de suportul corporal prin care acesta ar fi vrut să se întrupeze. Eul metafizic își pierde prin aceasta autonomia și se resoarbe înapoi în eul teluric. Cu dispariția lui, dintr-o dată perspectiva amenințată de ruptură se rearanjează, revine la normal. Protagonistul a spart vraja oglinzirii care dedubla imaginile, el nu se mai află față în față cu un alter ego, ci merge pur și simplu pe stradă, ca și cum realitatea, înghețată o clipă, gata să se fisureze, și-ar fi reluat mișcarea. Poetul a refuzat să devină “altul”, a respins tentația pelerinajului în Nord, în emisfera ideilor.

Ținutul polar este locul morții trupului și al mutării în spirit: “Hiperboreea, zona mortală/ a maimarilor minții,/ loc al nașterilor de copii de piatră,/ din care sculptați sunt doar sfinții” (IV, 52). Arătăm că axa Nord–Sud este izomorfă axei Cer–Pământ, amândouă structurând și polarizând anatomia umană în două zone opuse – capul și trupul: “Numai

creierul meu este din Nord,/ trupul meu este totului tot din Sud” (*Confirmare*, X, 19). Pelerinajul în Nord este o ascensiune din “sufletul corporal” în sufletul rațional. “Hiperboreea este de fapt o zonă-limită între material și spiritual, marcând extrema la care poate aspira mișcarea organicului («idealul de zbor s-a-ndeplinit aici») și posibilul început al unei vârste pure a contemplației”¹⁴⁴. Într-adevăr, o dată ce ținta pelerinajului a fost atinsă, o “aură verzuie prevestește/ un mult mai aprig ideal” (IV, 54). Nordul este polul spiritual spre care tind făpturile lumii obișnuite, dar există un *La nord de nord*, un grad superior de abstracțiune, inimaginabil din interiorul condiției terestre. “Și ceea ce nu există poate să moară,/ la fel ca viața unui animal boreal/ despre a cărui stare crepusculară/ n-am știut niciodată nimic” (XVIII, 46). Dacă existența contemplativă, în interiorul gândului, este o abstragere din contingent, dar este totodată și o formă de neantizarea, de non-existență, atunci neantizarea non-existentului ar putea anunța un alt fel de ființare. “Întunecând întunericul/ iată/ porțile luminii”, anunță un *Alt haiku* (XVIII, 151), sugerând că starea contemplativă poate fi depășită în starea revelației, că intelectul personal se continuă în Intelectul suprapersonal. Zborul și vaporizarea naratorului într-un trup aerian, precum și pelerinajul în Nord și cristalizarea protagonistului într-un trup de zăpadă sunt limitele maxime de “subtilitate” care pot fi atinse din interiorul condiției umane. De acum, urmează emergența din lumea materiei în lumea esențelor, din rațiunea umană în cea divină, în Logosul cosmic.

¹⁴⁴ Ion Pop, *op. cit.*, p. 63.

Vitrificarea

Ascensiunea aeriană și pelerinajul în Nord sunt ritualuri care eliberează eul poetic de “balastul” trupului, de impulsurile senzoriale și psihosomatice care asediază permanent conștiința și o opacizează. Poetul elimină povara individualității, sinele ireductibil, ce împiedică comuniunea cu Marele Tot. Prin purificare, naratorul devine transparent, apt să oglindească nedeformat universul. Se transformă într-un loc de trecere și un focalizator al energiilor cosmice, depersonalizându-se pentru a le putea simula și a se reintegra în ele. Starea de contemplație, obținută prin zbor și îngheț, devine punctul de plecare pentru o nouă aventură poetică. Intrat în spațiul spiritului, naratorul va încerca să urce, prin cunoaștere, spre zonele superioare ale acestuia, în sferele suprarăionale ale Intellectului divin.

Forma cea mai primitivă de cunoaștere este deglutiția. Prima reacție pe care o are ființa cunoscătoare când intră în contact cu alte fapte este aceea de a le *mânca*, adică de a le asimila substanțial. Ea dorește, parcă, în mod instinctiv, să depășească barierele fizice dintre indivizi. Înghițirea și digestia au, în această interpretare stănesciană a unor mecanisme din psihologia infantilă, scopul de a dizolva conturul obiectului și a-l topi în subiect. Foamea ascunde în fapt dorința de comuniune cu universul. Lupul devora fapte celeste, îngeri, în speranța că prin aceasta se va transsubstanția în eter spiritual. Atunci când e posedat de nevoia de a cunoaște, poetul manifestă un adevărat complex al deglutiției. În toate faptele și lucrurile întâlnite, el vede un potir ce se oferă spre băut, carnea și sângele lor apărându-i ca un elixir informațional: “Ce-ar fi să destupăm iepurele cum destupăm sticla/ Să turnăm în pahare iepurele roșu/ Ce-ar fi să destupăm copacul/ Și să lăsăm să curgă pe jos alcoolul lui” (*Pe fondul foarte verde al ierbii*, XIV, 161). A dori un lucru se exprimă prin nevoia de a-l mânca: “Mi-e scârbă de tine, dar în același timp/ mi-e foame de tine/ și în același timp mi-e și dor de tine” (*Scurtă vorbire*, XIV, 181). Întreaga natură poate servi drept hrană, intuiție care ține de gândirea mitică, pentru care “realul este înainte de toate un aliment”¹⁴⁵. Flora și fauna se constituie într-un uriaș ospăț, după modelul platonician al *symposiumului*, banchet al

cunoașterii. Dorința de cunoaștere se asociază reveriilor de gurmand: “Ha, mâncăm destine/ mereu alte destine,/ destinul de lobodă,/ destinul de taur/ destinul de porc./ Dinții mei – prietenii cartofilor/ depun mărturie despre gustul lor/ și numai spinarea limbii mele –/ o, câtă vreme ar putea să vorbească, povestind/ despre greutatea vinului, despre limpezimea apei,/ despre focul alb al laptelui” (*Axios! Axios!*, VIII, 80).

Deglutiția este o modalitate de abstractizare. Pentru a putea înghiți un lucru, înghițitorul trebuie să fie mai “mare” decât înghițitul. El trebuie să-l învingă și să-l domine, așa cum legea generală stă peste cazurile particulare: “Orice sărbătoare este masa pe care cel care a învins îl/ mănâncă, în talgere de aur, pe cel învins” (*Învățăturile cuiva către fiul său*, XVIII, 173). Festinul cosmic este profund ierarhic, deglutiția având loc în funcție de gradul de generalitate al fiecărei specii. Speciile concrete sunt “mâncate” de speciile mai abstracte. Plantele sunt geofage, animalele sunt biofage, oamenii sunt zoofagi, zeii sunt antropofagi, iar Marele Tot este înghițitorul universal. Efortul de asimilare presupune învingerea asimilatului, ridicarea deasupra condiției acestuia. Înghițind mâncăruri din ce în ce mai abstracte, eul cunoscător se esențializează, sfârșind prin a deveni un “obiect cosmic”. Din acest complex al deglutiției se va dezvolta schema imaginară a înglobării, care va da structura topologică a universului inteligibil stănescian.

Organul cunoașterii prin deglutiție este tubul digestiv, cu cele două cavități ale sale, bucală și gastrică. În reveriile asupra comestibilității (“totul nu este decât o nesfârșită cină”), Nichita Stănescu vede în stomac nucleul subiectului cunoscător. Ființele sunt concepute ca niște excrescențe în jurul unui stomac central, celelalte organe și membre fiind simple anexe ale acestuia. Privind infinita varietate a viețuitoarelor, poetul concludă: “Putem deduce însă, că toate au un lucru un comun/ și anume burta, stomacul.// În jurul stomacului,/ unora le-au crescut aripi,/ altora le-a crescut creier” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII 124).

Gura este locul de contact al subiectului cu obiectul, al înghițitorului cu înghițitul. Înghițirea are semnificația unei interiorizări, a unei inițieri în cunoaștere. *Distanța între gură și hrană* măsoară gradul de abstracțiune al ființei cunoscătoare în raport cu mediul înconjurător, din care își ia hrana. Piatra se identifică cu mediul, fiindu-și propria hrană. “Gura pietrei este hrana pietrei”, obiectul și subiectul fiind, în acest caz, unul și același. Plantele, în schimb, sunt mai abstracte decât regnul mineral, de aceea gura copacului (rădăcina) nu se mai identifică hranei sale (pământul). Regnul fitomorf stă cu gura lipită de

145 Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, VRIN, Paris, 1947, p. 163.

hrana sa, fiind fixat de sol. Ruptura se accentuează în cazul animalelor. Acestea mănâncă plante și se pot mișca liber față de ele. Poetul atribuie acestei libertăți o dublă dimensiune, una spațială (animalele fug pe suprafața solului pentru a-și găsi hrana) și una temporală (animalele trebuie să aștepte trecerea anotimpurilor pentru ca hrana lor să înverzească). În cazul omului, distanța dintre gură și hrană este cosmică, deoarece el se desparte de hrana sa nu numai în spațiu și în timp, ci și în spirit. Omul trăiește în spațiul abstract, în timp ce toate celelalte viețuitoare trăiesc în spațiul fizic. Posibilitățile sale de a-și alege hrana sunt mult mai largi: “Omul are multiple guri, concrete și abstracte. Ochii lui, urechile lui, nările lui, creierul lui chiar sunt guri înfometate de felurite feluri de hrană, concretă sau abstractă” (XX, 62-64).

Organele de simț sunt, în acest sistem evoluționist original, niște dezvoltări ale aparatului digestiv. Gura este, în raport cu ochii, urechile, nasul, creierul, un “fenomen original”, în sens goetheean. Prelungirea “logică” a gurii în organele de simț dezvăluie profundul izomorfism existent în imaginarul stănescian între deglutiție și cunoaștere. Formă primitivă de cunoaștere, înghițirea este actul cognitiv al ființei contingente care face, în timpul asimilării, un salt în metafizic. Pentru a continua să asimileze și în noua condiție, ea va trebui să-și perfecționeze un aparat digestiv mai evoluat. Organul deglutiției se specializează astfel în diferite organe de simț, iar deglutiția încetează să mai fie materială, devenind spirituală. Subiectul cunoscător renunță la posesia substanțială a obiectelor, mulțumindu-se cu decodificarea lor informațională. Omul se desparte de natură, intrând într-o lume unde nu primează materiile, ci imaginile lor. Mediul acesta inefabil alcătuit din imaginile (*eidola*) ce dublează obiectele concrete este fondul luminos al universului. Lumea sensibilă este înlocuită de lumea eterală a ideilor, înțelese ca dubluri spirituale ale lucrurilor. Organele de simț ale omului sunt în așa fel distribuite încât să acopere spectrul tuturor esențelor luminoase: “Organele de cunoaștere sunt adaptate la analizarea în mod discontinuu a degradării vitezei luminii. Ele sunt: organul vederii, care percepe, în mod îngust, un mic fragment din vibrația luminii; pentru o lumină mult încetinită, apare organul gustului, pentru una încă și mai încetinită, cel al mirosului, în fine, pentru frecvențele foarte joase ale luminii, organul auzului, și pentru oprirea aproape totală, adică pentru ondula întinsă, organul pipăitului” (*Dintr-un abecedar marțian*, XX, 49).

La baza scării senzoriale se află pipăitul. El analizează frecvențele cele mai joase ale luminii, ce corespund obiectelor concrete. Cunoașterea tactilă este cunoașterea cea mai puternic legată de mediul contingent. Poetul simte nevoia să atingă și să posede obiectele, organul “cognitiv” folosit în acest scop fiind mâna. Cu ajutorul ei, naratorul speră să-și

aproprie realitatea, să o atragă la sine, să micșoreze “distanța dintre gură și hrană”. Cunoașterea tactilă vizează latura sensibilă a lumii și ea este posibilă doar în cadrul existenței întrupate. După transfigurarea în spirit, dorința de cunoaștere va trebui să apeleze la alte organe. Mâna fizică se va sublima într-o mână abstractă, de natură eterală. Acest organ inefabil va fi dobândit în urma operațiilor de purificare care dematerializează întreg trupul. Mâna abstractă este o emanație energetică a corpului astral al omului, o prelungire a sufletului angelic. Ea nu are o formă stabilă și definitivă, ci se poate modifica și transforma după dorință. Nu este oprită de obstacolele fizice și este invizibilă. De asemenea, se poate multiplica de oricâte ori dorește naratorul: “Mă asemui cu un copac./ El are foarte multe brațe,/ și eu, foarte multe brațe:/ două vizibile, o mie invizibile” (*Mă asemui cu un copac*, V, 167). Prin conjugarea mâinilor fizice cu cele spirituale, eul are acces la toate tipurile de obiecte, fie ele concrete sau abstracte. Organ al cunoașterii interioare, mâna invizibilă are puterea de a reduce sensibilul la inteligibil, de a extrage esențele din fenomene. De aceea, ea pare a fi lovită de un “blestem” asemănător celui al regelui Midas: tot ceea ce atinge se abstractizează. “Adevărata mână n-o întind./ [...] Altfel/ copacul atins de mirare s-ar trage în sine însuși/ cum se trage în sine însuși cornul de melc/ și ar deveni un punct./ Nu ating scaunul./ S-ar trage în sine însuși/ și ar deveni un punct./ Nici prietenii nu mi-i ating./ Nici soarele, nici stele, nici una./ Nu ating nimic” (*Fel de sfârșit*, XI, 49).

Mâna invizibilă este o prelungire directă a creierului, putând fi modelată, în spațiul abstract, doar de voința pură a naratorului. Este a-spațială, a-dimensională sau pluridimensională, ubicuă, a-temporală și adaptabilă oricărei vârste și epoci: “Creierul scotea din el mâini,/ foarte multe mâini, de toate mărimile,/ de toate vârstele.//Astfel, lovea cu pumnul, apuca/ o găleată, sau/ lipea o palmă albastră de copil pe ziduri/ ca să alunge duhurile rele.// Creier cu nenumărate mâini,/ mâini diverse, cu mai multe/ sau mai puține degete,/ după trebuință./ Deget inelar, deget pentru amprentă,/ deget-unghie până la steaua galbenă Arcturus” (*Creierul scotea din el mâini*, VI, 181).

Cunoașterea prin intermediul mâinii rămâne totuși o cunoaștere imanentă, chiar și atunci când vizează obiecte abstracte, deoarece schimbarea de regim nu depinde de natura obiectelor cunoscute, ci de atitudinea subiectului cunoscător. Eul senzorial cunoaște dintr-un unghi de vedere individual. El încearcă să aducă universul la sine, oprindu-se asupra trăsăturilor singulare și irepetabile ale acestuia. Ceea ce îl interesează sunt formele, culorile, amănuntele, detaliile. Dorința de a asimila infinitul calitativ, presupusă de cunoașterea tactil-senzorială, duce adeseori în poezia lui Nichita Stănescu la o exasperare cognitivă, la o

multiplicare cancerigenă a organelor de simț, proliferare ce nu ține de riturile metafizice de esențializare și simplificare, ci de animația haotică a universului contingent: “Întind o mână, care-n loc de degete/ are cinci mâini,/ care-n loc de degete are cinci mâini, care/ în loc de degete au cinci mâini...// Totul pentru a îmbrățișa,/ amănunțit, totul” (*A șaptea elegie*, IV, 46). Ființa aceasta cu nenumărate brațe este miticul Briareu. Fiul al Uranos și al Geei, Briareu este un hecatonhir, din aceeași generație cu titanii. În titanomahie, însă, el nu luptă alături de frații săi, personificări ale forțelor telurice primitive, ci alături de olimpieni, personificări ale forțelor spiritului și ordinii cosmice. Punând în paralel titanomahia greacă cu înfruntarea dintre cele două regimuri ale imaginarului stănescian, Briareu ar simboliza cunoașterea sensibilă care se pune în serviciul lui Zeus, intelectul divin. Multiplicarea brațelor reprezintă o modalitate incipientă de zeificare. Cunoașterea prin posesie are un statut hibrid: ea este un elan cognitiv transcendentă ce se servește de organe de simț contingente.

Aparatul senzorial cel mai perfecționat este cel vizual. Ochiul este capul de serie între organele de simț, permițând cunoașterea cea mai completă. El se află la cealaltă extremă a scării senzoriale față de mână. Cunoașterea vizuală este o cunoaștere sintetică, ea nu trebuie să pipăie fiecare contur al obiectului, să detalieze forma sensibilă a acestuia, căci poate desfășura instantaneu în fața subiectului o *image* globală a obiectului. De aceea, ochiul este prototipul celorlalte organe senzoriale, tinzând să li se substituie, în calitate de reprezentant al întregului lot: “unul câte unul/ ochii din frunte, din tâmplă, din degete/ mi se deschid” (*A treia elegie*, IV, 22). Pentru a putea îndeplini funcția substitutivă, ochiul trebuie să aibă o conformație proteică. Atunci când înlocuiește un alt organ, ochiul preia nu numai forma ci și localizarea anatomică a acestuia. Mai mult, eficacitatea cognitivă face din el un înlocuitor nu numai al celorlalte organe umane de simț, ci și al organelor senzoriale ale altor specii, astfel încât fiecare faptură este înzestrată cu vază: “Pietrele deschid un ochi de piatră,/ oasele deschid un ochi de os./ Câte-un bot au câinii-n loc de ochi, și latră/ din trei boturi, generos” (*Orologiu cu statui*, V, 82). Organele “recapitulate” în ochi nu își pierd prin aceasta specificitatea. Deși cunosc lumea prin intermediul văzului, animalele din *Nu, nu vă zic*, boul, lupul, iepurele, delfinul, musca, văd fiecare “un alt firesc al naturii”, în funcție de propria lor constituție. Relativitatea perspectivelor îi creează de altfel poetului o anumită nemulțumire, el visând la o cunoaștere absolută. “Omul, cu ochii lui de om,/ vedere trădătoare are” (XIX, 160), concluzia fiind că organul fizic este limitat și va trebui înlocuit de ochiul metafizic din triumfiul divin.

În legătură cu relativitatea unghiurilor de vedere, există în poezia lui Nichita Stănescu un complex al lui Argus – omolog complexului lui Briareu. Multiplicării mâinilor îi

corespunde o multiplicare a ochilor, ce sugerează o dezvoltare extensivă, spațială, a cunoașterii, în dauna celei intensive, singura capabilă să ducă la transcendere. Ochii dispuși pe întreg corpul, care nu se închid niciodată toți deodată, pentru a permite interiorizarea, țin de o vigilență nefastă și superficială. Multiplicarea cancerigenă a ochilor simbolizează o cunoaștere ce se dezvoltă pe schema animației și se împotmolește în inventarierea lumii sensibile: “Dar ninge. Ninge cu ochi de pești,/ cu ochi de șerpi, de câini./ Ninge izbind în ziduri până devin nefirești,/ oarbe și fără stăpân./ Ninge. Și ochii se sparg, lăsând afară/ vederi de piatră, priveshti marine,/ înfățișări ale lumii fără de lume,/ micșorată, fugară” (*Ninge cu ochi*, V, 93). Imaginea este construită după modelul hecatombei de păsări și ouă avortate din *Moartea păsărilor* și descrie o hiperexcitație nefastă a spiritului, ce duce la distrugerea stării de contemplație. Cunoașterea metafizică este întotdeauna ascendentă și maiestuoasă, perspectiva mărimdu-se mereu și esențializându-se. Aici, mișcarea cognitivă are un sens descendent, multitudinea necontrolată și viermuială ținând de subteranele telurice. Viziunea unică, rezumativă, se sparge în perspectivele particulare din care a fost alcătuită.

Schema multiplicării ochilor mai are o conotație negativă, în afară de complexul lui Argus (cunoașterea superficială): obsesia supravegherii. Decorul din *Tablou cu orbi* (XVIII, 185) este invadat de ochi neliniștitori, uriași, care se închid și se deschid, încastrați în cele mai neașteptate obiecte, cum ar fi boschetul, hectarul de câmp, trunchiul unui stejar, bolovanul, orizontul. O supraveghere ciudată se exercită asupra universului profan, fără ca locuitorii acestuia să o știe. Ei rămân “orbi” la acești ochi, interstiții prin care sacrul se infiltrează în peisaj. Toți, “părinții mei și părinții altora/ primarul și grăjdarul/ învățătorul și popa/ și încă alții care stau și beau și vorbesc”, deplâng faptul că “nu se arată semne, degeaba ne rugăm”, fără să știe că hierofania a avut deja loc. Naratorul este unicul personaj care asistă la deschiderea ochiului din triunghiul divin, pentru că ochii săi sunt singurii deschiși spre dimensiunea metafizică.

Pentru ființele contingente, ochii constituie o amenințare. Ochii deschiși în peisaj provoacă deschiderea ochilor interiori și spiritualizarea ființei. Între ochii divini și cei umani există o interacțiune reciprocă, semn că o relație simpatetică s-a stabilit între om și cer. Ochii care invadează lumea, din *Ninge cu ochi*, nu sunt numai un simbol al regresiei mentale – fie aceasta a zeului –, ci și o *ninsoare*, adică un catalizator anagogic trimis oamenilor de divinitate. Prin coborârea sacrului pe pământ, natura se spiritualizează. Ochii ce se deschid în mijlocul lucrurilor sunt un semn că harul a pătruns în materie și o transfigurează în materie de slavă. Ochiul “mare, albastru” ce se deschide și se închide într-un zid, din *Poem*, (IX, 196),

este răspunsul afirmativ pe care Marele Zeu îl dă invocațiilor poetului. Zidul înalt, care “se pierde leneș în nori”, este însuși orizontul terestru, în suprafața căruia Dumnezeu își taie un “divin triunghi”. Ca în tablourile lui Țuculescu, în care Nichita Stănescu recunoaște un maestru, simbolismul panocular acoperă natura, transformând-o într-un organ de simț. Poetul visează pe tema unui cosmos transparent ca un cristalin de ochi, perfect cognoscibil, de natură rațional-mistică.

Valorificarea metafizică a imaginii ochiului duce la gigantizarea ei. Într-o viziune sofianică, transcendentul coboară în lumea sensibilă asemeni unei ninsori de ochi uriași: “Ochi mari. Din ce în ce mai mari, până se sfarmă./ Ochi cu pupile negre lățindu-se-ntr-una,/ cât fereastra-n care bate luna,/ ochi cât zidul. Ninge. Ochi cât turla. Ochi de iarnă” (*Ninge cu ochi*, V, 94). Perceput ca sursă a harului, ochiul divin este așezat în mijlocul bolții cerești. În mistica orfică, Apollo-soarele era numit “ochiul viu al cerului”. Nichita Stănescu mărește ochiul cosmic la dimensiunea maximă, făcându-l să acopere întreaga boltă. “Ochiul de iarnă” devine *Marele ochi al iernii*, epifanie copleșitoare a divinității. Dumnezeu se arată lumii sub forma unui ochi uriaș, ce-și contemplă creația ca într-un microscop. Privirea lui este chiar Logosul creator, imaginile văzute fiind tot atâtea fapte create. Pupila divină este centrul geometric de unde provin și spre care ținesc, asemeni unor vectori, traiectoriile ascensionale ale ființelor inteligibile: “Ochi mare, nu te vezi decât tu,/ noi suntem imagini rapide/ curbându-ne atunci, acu,/ și rupți ca raza în lichide./ Alunecăm pe emisfera ta,/ sculpturi în relief, de aer,/ și țărnul pleoapei reci și grea/ ne-nfinge-n furci de gene verzi, cu vaier./:i ne-ntâmplăm, pierim, ne stingem/ pe irisul în contemplare,/ dar nu-ți suntem priviri, ci ningem/ în iarna ta, ochi mare, tu, ochi mare” (III, 42).

Pe măsură ce se apropie de retina lui Dumnezeu, oamenii “pier”, “se sting”, se dizolvă în substanța spirituală. *Homo est oculus finitus, Deus, oculus infinitus*, spune Marsilio Ficino în *Theologia platonica*. Acesta este raportul dintre ochiul (cunoașterea) umană și ochiul (logosul) divin. Ființe finite, oamenii nu pot fi priviri ale lui Dumnezeu, deoarece acestea au dimensiunea infinitului. Razele de lumină care străbat ochii oamenilor nu provin din acești ochi, ci din ochiul divin. Privirea divină este substratul care face posibile privirile omenești. “Dumnezeu este ochiul prin care văd toți ochii și, după Orfeu, ochiul care vede totul în orice obiect, și vede într-adevăr totul în el însuși” scrie același Marsilio Ficino în tratatul *De*

sole¹⁴⁶. Ochiul uman decupează fragmente din razele luminoase, fiind un organ al conștiinței individuale, finite. Atunci când vrea să surprindă lumina divină în toată splendoarea ei, omul trebuie să renunțe la organul său vizual, adică să *orbească*.

Într-o primă analiză, orbirea are semnificația unei infirmități intelectuale. Personajele contingente din *Tablou cu orbi* sunt oarbe la semnele cerești, la ochii deschiși în peisaj. Deși invocă bunăvoința divină, opacitatea telurică a trupului lor le face insensibile la mesajul acesteia. Revelația mai degrabă îi sperie, semn că, pentru dispozițiile mentale “sensibile”, aspirațiile cognitive reprezintă o amenințare. Trimisul cerului ia chipul unui om neliniștitor, în pelerină neagră, ce trece “suprapus peste aceștia”. Apariția sa coincide cu înserarea și provoacă epifanii ciudate: “un hectar de câmp negru, se deschide deodată,/ ochi lucios și opac și negru/ și se închide cum s-a deschis/ în timp ce omul se îndepărtează cu spatele la ei”. Rând pe rând, tufișul, stejarul, bolovanul încep să clipească. Un demiurg sumbru irupe în tablou. În locul ochiului solar din triunghiul divin, “orizontul negru deschide un/ ochi/ imens, lucios și negru/ și îl închide”. Din el nu radiază lumina diurnă, hibernală, ci întunericul nocturn. În această atmosferă, corpurile metafizice decad din cerul lor în matricea materiei, “o stea se lățește ca o baltă/ în spatele omului cu pelerină”. Anamorfoza luminii în întuneric sugerează faptul că, în acest poem, axa cosmică rațiune–inconștient a fost inversată. Personajul funebru nu este un vestitor (*angelos*) al luminii, ci al tenebrelor. Este o *umbră*, adică acea “personalitate ascunsă, reprimată, inferioară și încărcată de vinovăție, avându-și originea în animalitate, care însumează toate aspectele istorice ale inconștientului”¹⁴⁷. El întrupează latura telurică din om. “Toți au fost sensibili la acest aspect nocturn, orb și tulburător pe care-l dobândește dublul inconștient al sufletului. Mefisto, confidentul tenebros și sumbru sfătuitor, e prototipul unei bogate descendențe a unor atari «străini înveșmântați în negru» și care ne seamănă «ca două picături»”¹⁴⁸. În concepția creștină, diavolul este o figură derivată dintr-un înger. În universul lui Nichita Stănescu, omul cu pelerină neagră este un înger luminos (sau un antiterestru) văzut în negativul imaginii. Anamorfoza sa se datorează infirmității metafizice a oamenilor care îl privesc. În loc să *vadă* (ochi deschiși în lumină), personajele din poem *orbesc* (ochi deschiși în întuneric). Viziunea asupra materiei, spune Plotin, “este asemeni ochiului care se îndepărtează de lumină pentru a vedea întunericul; el nu mai vede,

¹⁴⁶ Citat de Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Ed. Klincksieck, Paris, 1981, p. 38-39.

¹⁴⁷ C. G. Jung, *Aion. Researches into the phenomenology of the self*, Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1978, p. 266.

deoarece a renunțat la lumină, cu ajutorul căreia nu ar putea vedea întunericul; fără lumină, deci, ochiul nu poate să vadă; poate doar să nu vadă, și asta este chiar viziunea sa asupra întunericului”¹⁴⁹. Privită prin orbire, lumina devine beznă, iar alter-egoul angelic se transformă în dublu mefistofelic.

În speculațiile sale “antimetafizice”, Nichita Stănescu leagă orbirea de *trădare*. Copil fiind, își amintește eseistul, își trădase echipa de fotbal, unde era portar, oferind mingi adversarilor pentru a le putea prinde cât mai spectaculos și a se face remarcat de spectatori. Joc riscant, căci un înaintaș din cealaltă echipă a sfârșit prin a-l accidenta, lovindu-l cu piciorul în cap, ceea ce i-a produs tulburări de vedere timp de câteva zile. “A fost prima și ultima mea trădare, plătită extraordinar de scump, plătită cu tulburarea vederii. Să îți spun de ce n-am să mai trădez niciodată: cel care trădează și știe că trădează rămâne orb. Eu cred că grecii au fost trădați în eternitate de către Homer” (XXVII, 40). Sensul pe care Nichita Stănescu îl dă trădării este cel de *ruptură*, de părăsire a echipei, a regnului, a mediului contingent. În *Oedip soldat*, trădător va fi soldatul care își va împușca mama (pământul) pentru a se îndrepta spre tată (cerul) (XVII, 16). Transcenderea unei condiții înseamnă trădarea ei. Homer i-a “trădat” pe eroi fiindcă i-a mutat din lumea reală în lumea ideală a artei. În acest context, orbirea apare ca o pedeapsă, cazul exemplar fiind cel al lui Oedip. El ispășește paricidul și incestul scoțându-și ochii, gest echivalat de psihanaliști cu o autocastrare. De fapt, Oedip își pedepsește ochii pentru că aceștia l-au înșelat, pentru că l-au menținut în iluzie. Ochii fizici țin de lumea sensibilă, ei fac cunoscută lumea fenomenală, a aparențelor, unde tatăl și mama lui Oedip sunt regii din Corint, nu Laios și Iocasta din Theba. Descoperirea lumii esențiale, a adevărului, așa cum a fost scris de către Moire, coincide cu suprimarea ochilor fizici. Orbirea este sinonimă cu atingerea cunoașterii divine, cu dobândirea perspectivei pe care numai zeii o au asupra lumii. Într-adevăr, Oedip nu sfârșește ca un ucigaș, ci ca un erou, în apoteoză, într-o revărsare de lumină. El este divinizat pentru că a spart vâlul iluziei și a ajuns să-și cunoască și să-și asume destinul scris de zei, indiferent cât de tragic este acesta. Prin orbire se ajunge la clarviziune.

Astfel încât, dacă absența ochiului este o infirmitate spirituală, jertfirea lui benevolă este un “mijloc de dobândire a unei capacități vizuale de natură magică”; “organul fizic se sublimează și o a doua vedere, arhetipală în sensul platonician al termenului, vine să ia locul

¹⁴⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁹ Plotin, *Ennéades*, I, 8, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, 1924, vol. I, p. 125.

percepției vizuale comune”¹⁵⁰. Conferirea acestei viziuni magice este scopul fapturilor metafizice care îl agresează pe narator. Căderea vulturului în om îi transformă acestuia ochiul într-o “băltoacă” (*Nod* 20, XXI, 67), vulturul din *Lupta cu vulturul* “mă izbește cu pliscul în ochi,/ până când ochiul mi se umple de orbite” (V, 38), iar îngerul din *Aterizarea* “a scos ochiul meu, din orbita mea/ Ah, cât de zbătător era/ și cât de fără ochi sunt” (XIX, 140). În urma agresiunii, naratorul rămâne orb, însă cecitatea semnifică ridicarea lui din condiția fizică într-o condiție unde ochii normali sunt orbi. Poetul se confruntă cu paradoxul misticului *contemplatio in caligine divina*, contemplație a logosului divin care, pentru intelectul uman, apare ca tenebre impenetrabile.

Pentru noua sa condiție, naratorul are nevoie de un alt organ vizual. Ochiul fizic face parte dintr-o formă de existență ale cărei posibilități au fost epuizate. Poetul îl roagă pe demiurg să-i remodeleze privirea, să o facă mai acută, sensibilă la aspectul ascuns al lumii: “Iartă-mă și ajută-mă/ și spală-mi ochiul/ și întoarce-mă cu fața/ spre invizibilul răsărit din lucruri” (*Rugăciune*, XIV, 59). Asemeni unui ou, ochiul jertfit va fi gestat de către “regele păsărilor”, pentru ca ideea “moartă” din el să renască la o condiție superioară: “E relativă vederea, eu mă pregătesc/ să-mi smulg ochiul/ și să-l dăruiesc acelei umbre cu aripi/ să stea pe el să-l încălzească ca o pleoapă./ Taci dracului, i-am spus ochiului/ în tine pasărea e moartă” (*Vederea aceasta e relativă ochiului meu*, XI, 122).

Suprimând senzațiile obișnuite, poetul își redirejează energiile eliberate spre un centru psihic mai profund. El activează o percepție empatetică, de natură magică, ce nu mai are nevoie de senzorii fizici, ci pătrunde direct, din interior, în obiecte, refăcând relația de participare mistică la natură. Poetul îi regăsește pe romantici, pentru care “Omul—microcosm era la început un organism perfect, înzestrat cu un singur mijloc de percepere, care se cheamă *simțul lăuntric* sau *simțul universal*. După doctrina ocultistă, simțul acesta cunoștea universul cu ajutorul analogiei: omul, fiind încă asemenea naturii armonioase, n-avea decât să se scufunde în contemplarea de sine pentru a ajunge la realitatea al cărei pur reflex era”¹⁵¹. Organul întrebuințat de către *simțul lăuntric* este numit de Nichita Stănescu *Lăuntrul ochi* (XI, 57). Cu ajutorul lui, fapăturile metafizice (calul, pasărea, vulturul, aerul, norii, gheața) pot fi cunoscute prin intropatie, ca părți ale propriului spirit.

Ochiul lăuntric aparține trupului astral al omului. Câtă vreme naratorul nu își sacrifică

¹⁵⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁵¹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 111-112.

trupul (mâinile, picioarele), lăuntru ochi rămâne orb. Simpla lui trezire duce la decorporalizarea spiritului: “El e atât de abstract, atât de abstract/ încât existența mea concretă/ trece printr-un mare pericol” (*Vedere în acțiune*, XI, 15). Ochiul lăuntric este un organ viitor, care există deocamdată doar sub forma unui “tulburător nu știu ce”. Pentru a-l imagina, poetul face apel la necuvinte. Din imaginile analizorilor fizici, el încearcă să deducă înfățișarea “invizibilului organ”, “cel fără nume fiind,/ neauzul, nevăzul,/ nemirosul, negustul, nepipăitul/ cel dintre ochi și timpan,/ cel dintre deget și limbă” (*Elegia a zecea*, IV, 63). Arhetipul mitic al acestui organ “nepereche” este ochiul lui Shiva, un al treilea ochi, situat în fruntea zeului, cu o funcție perceptivă integratoare. Apariția celui de-al treilea ochi atestă dobândirea unei condiții supraumane, unde văzul devine clarviziune. Ochiul interior este un simptom al zeificării. Este o fărâma de dumnezeire inoculată în om pentru a-l propulsa spre înălțimi. Dacă Dumnezeu, ființa omniscientă, este un “ochi în triunghi”, omul care accede la clarviziune are un “triunghi în ochi” (*Vedere în acțiune*, XI, 14).

Ochiul lăuntric are o influență catalitică asupra ființei umane, sublimând-o în ființă spirituală. Cunoașterea prin posesie și înghițire presupunea adaptarea infinitului cosmic la dimensiunea terestră. Cunoașterea prin ochiul interior urmărește, dimpotrivă, adaptarea omului la dimensiunea infinitului. În teologia creștină, *transumanarea*¹⁵², trecerea de la condiția umană la condiția divină, coincide cu transfigurarea trupului de carne în trup de slavă. Organismul naratorului se subsumează funcției cognitive și se transformă, în întregime, într-un organ de simț. “Acum, afirmă Origen, noi vedem cu ochii, auzim cu urechile, înfăptuim cu mâinile, mergem cu picioarele. Dar în corpul spiritual, noi vom vedea cu întreg trupul; vom auzi cu întreg trupul; vom merge cu întreg trupul; Dumnezeu va schimba trupul stării noastre smerite și-l va face asemeni trupului Slavei Sale”. O asemenea imagine mistică stă la baza reveriilor lui Nichita Stănescu asupra transparenței corporale. Poetul extinde structura cristalinului asupra întregului organism, făcând trupul să ia forma unui ochi uriaș. “Îmi închid pleoapele până jos la picioare,/ ca și cum aş fi un ochi./ Desigur sunt un ochi./ Dar în orbita cui?” se întreabă scriitorul în poezia *Suprafață* (VI, 157). Integrarea sa, în calitate de organ de simț, în anatomia unei entități divine, confirmă conectarea naratorului la fluidul cosmic. Prin oamenii cu trup spiritual începe să se străvadă Logosul metafizic: “Simt că a început să se vadă prin noi/ de la o vreme,/ ca și cum cineva ar privi/ prin noi// Și spre ce privește nu știm” (*Vitrificare*, XIII, B).

¹⁵² Dante, *Paradisul*, I, 70.

Schema profundă a acestei metamorfoze este vitrificarea. Decolorarea pigmentilor organici și cristalizarea trupului sunt consecințe ale purificării prin frig: “Încă de pe când era/ un simplu bărbat/ se puteau vedea la el unele luciri/ albicioase, ca și cum/ laptele ar putea îngheța// [...]//Ochii îi erau de gheață/ chiar și atunci când râdea, cu toți dinții lui albi.//A început să se transforme în perlă/ încet-încet./ Chip de perlă, piept de perlă,/ unghii bombate de perlă”. Cristalizarea este o maladie metafizică, provocată omului de Intelectul divin: “Poate că din pricina unei boli/ s-a schimbat în perlă,/ sau poate că s-a transformat în perlă/ din pricina unei idei/ care nu există pe pământ” (*Transformarea în perlă*, XIX, 86).

Materialul asupra căruia se oprește fantezia poetului pentru a da un suport imaginar reveriilor transparenței este sticla. Lipsită de opacitate, sticla simbolizează ființa umană permeabilă la legea generală. Vitrificarea este echivalentă înghițirii omului de către zeu, poetul dorind “să fiu absorbit într-o burtă/ de cristal” (**, XIII, Ș). Sub privirea “flămândă” a zeului, oamenii apar ca niște obiecte transparente, ca niște pahare de sticlă ce conțin atât lichidul opac al individualității – sângele –, cât și cristalina “zeamă gânditoare a creierului”: “Paharele nenorocite/ care sunt trupurile noastre,/ doamne dă, doamne dă,/ să nu le spargi chiar tu în mâna ta,/ să nu le spargi chiar tu./ Mai bine bea puținul nostru creier,/ ciorba de înger fiartă rău” (*Puțină sticlă colorată*, XIII, L). La rândul lui, și poetul poate să privească prin fapăturile inferioare lui, printr-un câine spre exemplu, “ca printr-o fereastră” (*Haiku*, XVIII, 144). Tot ceea ce este străpuns de lăuntrica privire devine transparent, iar organismul în care a fost activat lăuntrul ochi se vitrifică. Sub privirea zeului, care este totuna cu privirea pornind din ochiul interior, naratorul are impresia că se volatilizează progresiv. Straturi tot mai adânci ale ființei sale sensibile se desfoliază, încât el pare a parcurge înapoi întreaga ontogeneză. Rând pe rând, stadiile animale sunt parcurse în sens invers, până la starea de Increat, naratorul aducând glonțul-sămânță din care s-a născut drept ofrandă zeului devorator: “Ca orice ființă transparentă,/ de tot nevăzutul mă murdărisem./ Îchisesem ușa deschisă spre rai/ cum un cal de sticlă,/ prin care vedeam un iepure,/ prin care zăream o vulture,/ prin care străvedeam o vulpe,/ prin care îl vedeam pe nenăscutul de mine/ întins pe dulceața de bronz a glonțului,/ încoronat cu zarzavat,/ gătit,/ și fiert,/ și de mâncare” (*Vedere*, XIX, 166).

Devenit transparent, naratorul se simte ca un “ocean” prin care se poate privi în ambele sensuri. Zeul privește de la capătul superior, spre capătul care micșorează, unde vede Increatul. Increatul, strămoșii, privesc în sensul opus, spre capătul care mărește, unde se vede Zeul. Poetul are impresia că este un fel de “sticlă colorată prin care/ strămoșii noștri mult privit-au” (*Puțină sticlă colorată*, XIII, L). Raza care străbate acest ocean este linia

filogenetică de-a lungul căreia Increatul evoluează spre ființa perfectă din viitor. Pe măsură ce traversează șirul de lentile măritoare, “ochiul din spate” (ființa inferioară, cu o cunoaștere limitată) crește tot mai mult până devine ochiul divin din mijlocul cerului: “Cum te uiți la o eclipsă de soare/ printr-un geam afumat,/ tot astfel se uită prin mine/ ochiul din spatele meu, opal/ spre ochiul fix din orizont, oval” (*Semn* 7, XXI, 45). În ființa vitrificată se străvede firul ontogenetic al evoluției sale spre zeu.

Aspirația vitrificării dă naștere unei obsesii a curățeniei. Poetul dorește să atingă starea de puritate și transparență care să facă din ființa sa un mediu de comunicare între entitățile metafizice suprapersonale: “Eu sunt o fereastră,/ un geam, un loc liber/ prin care cineva îl vede pe altcineva./ Caut să mă spăl tot timpul,/ să nu mă murdăresc de muște/ și nici de nimic;/ să fiu transparent/ ca cineva să-l vadă prin mine/ pe altcineva” (*Gratia*, XIX, 127). Fereastra spiritului este o gaură în zidul compact al trupului și al speciei. Prin ea, razele de lumină pot pătrunde spre subteranele tenebroase ale regnului teluric și arunca lumină asupra existențelor atavice de aici. Fereastra deschide interiorul strâmt și întunecat al ființei spre spații largi, cosmice. Ea este o “gratie” tăiată în închisoarea trupului, prin care spiritul evadează în sferele celeste. Are același rol soteriologic ca și “ușa deschisă spre rai” din *Vedere* (XIX, 116). Ferestrele mentale ce se deschid în finalul *Anatomiei, fiziologiei și spiritului* (XVIII, 33) semnifică revelația, inundarea conștiinței poetului de către lumina—har a inspirației divine.

Izomorfă ferestrei este cheia, alt obiect simbolic ce poate deschide spațiile limitate. Atunci când dorește să-și invoce daimonul, poetul mărturisește: “pândesc cu cheia mea un lacăt” (*Nod* 29, XXI, 95). Daimonul este eul teluric, este principiul corporal, este “lacătul” absolut. Cheia este instrumentul inițiativ care deschide calea spre lumină, care ar putea scoate daimonul din bolgia de întuneric peste care domnește. De asemenea, iubirea, ca forță de atracție, ce anulează rupturile și disocierile provocate de contemplație, creează și ea un spațiu închis. Ca și daimonul, ea este un lacăt ce îi închide pe îndrăgostiți în cercul teluric al iubirii. Dacă vrea să se desfacă din cuplu, resimțind intimitatea ca pe o sufocare (“Mi-e dor să pot/ să nu-mi mai fie/ dor de tine”), poetul cere *Eliberarea cheii* (XVIII, 181).

În timp ce lacătul limitează, cheia anulează limitele, deschizând noi perspective ființei umane. Reveriile asupra cheii evocă dorința zborului și a impersonalizării: “aș vrea să fiu călătorit/ și să mi se pună în mâna dreaptă cheia/ și să mi se spună:/ deschide!” (*Îngroparea cheii*, XIX, 52). Așa cum, prin cunoaștere, naratorul se metamorfozează într-un ochi, prin revelație, el se transformă într-o cheie. Acest instrument de acces la misterul metafizic este

mănuit de marele zeu: “Lanțul cu chei mi-a căzut din stele în creier,/ mi-au zornăit mințile de durere și de sunet./ Trupul meu tot deveni o cheie de fier,/ doamne, pentru o ușă uriașă/ la al cărei lacăt nu am cum să ajung,/ decât numai dacă mă ridici în brațe./ Haide, cât ești de mare, tu,/ haide, cât ești tu de indiferent,/ răsucește-mă și rupe-mă/ și deschide odată ușa aia!/ haide, deschide-o odată!” (*Cheile*, XIX, 112).

Dacă vitrificarea este dusă până la capăt, suportul ei material – sticla –, își pierde și el specificitatea și se topește în mediul înconjurător – aerul. Aerul este o ființă perfect vitrificată, care a abolit definitiv limitele și opacitatea corpului. Aerul este “carnea” inefabilă, “trupul astral” al naturii. Natura creată devine transparentă și prin ea se întrevăd trăsăturile demiurgului creator. Prin lentila aerului (“noi stăteam și te priveam/ și aerul era un geam”, *Fereastră*, XIV, 36), poetul contemplă chipul lui Dumnezeu.

Cum omul a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, chipul divin poate fi întrezărit și în interiorul ființei umane, dacă aceasta devine transparentă pentru ea însăși. Revelația îl înspăimântă pe poet. El distinge în sine însuși un “animal uriaș”, care este probabil “regele păsărilor”, cel care gesticulează oul cosmogonic al universului inteligibil: “A început să se vadă prin tine/ Uită-te, ochiule, uită-te/ ești mult mai dur ca altădată/ și mai nevorbitor// Văd un animal uriaș/ în timp ce face un ou uriaș./ Uită-te ochiule și înspăimântă-te” (*Vitrificare*, XIII, B). În *Străfund de ochi* are loc epifania Sfântului Duh, prin care Nichita Stănescu înțelege Intellectul divin, înțelesul (logosul) universal. În raport cu eul, el reprezintă alteritatea absolută: “Tu, atât apuc să strig, tu/ și cuvântul începe să se vadă/ încet, încet, cum se vede lăsarea de noapte,/ cuvânt din două litere: tu.// Animal monstruos, – înțelesul –/ s-a oprit și începe să se vadă” (XIII, D). Divinitatea este un principiu suprapersonal, a cărui influență provoacă impersonalizarea poetului, spargerea cadrului îngust al eului individual. Îngerul cu care se luptă Iacob, în *Necuvintele*, este “ideea lui «Tu»” (IX, 13). După cum vom vedea, Marele Tot nu poate fi atins decât prin renunțarea la sine și de aceea el stă sub semnul alterității și, în consecință, al neantului.

Cum se explică, însă, epifania Marelui Zeu, apariția lui, entitate invizibilă și incorporală, în câmpul vizual al poetului? Ceea ce se modifică nu pare a fi condiția divinității, ci capacitatea vizuală a celui din urmă. Prin definiție, speculează într-un loc Jacques Derrida, vizibilul este vizibil, însă vizibilitatea nu este vizibilă. Cu alte cuvinte, privirea poate vedea totul, dar ea însăși nu este vizibilă. Atenția poetului se deplasează, printr-un salt abstractizant, de la ochi la *privire*. Ea nu poate fi văzută de către ochiul fizic, în schimb este percepută de către organul de simț superior – ochiul lăuntric. Cu ajutorul simțului optic “subtil”, poetul

reuşeşte să distingă această manifestarea a energiei spirituale pure care este *Vederea în acţiune* (XI, 13). Folosind algoritmul imaginaţiei “în trepte”, Nichita Stănescu trece de la organ la funcţia lui, care devine la rândul ei un nou organ, într-o condiţie ontologică superioară. Dacă lumea sensibilă foloseşte ochiul sau urechea drept receptori, lumea esenţelor pitagoreice se foloseşte de “organele” inefabile ale trupului astral – vederea, auzul: “Strig:/ Nu ochiul trebuie deschis,/ ci vederea/ Strig:/ nu urechea trebuie ciulită,/ muzica lumii foloseşte urechile/ cum cel care a băut/ zidul sau trunchiul copacului”. Pentru a cunoaşte logosul cosmic, “ar trebui nu ochi rotund,/ ci vederea ca oul” (*Anatomia, fiziologia şi spiritul*, XVIII, 33).

Ochiul este un ou care gesticulează privirea, la fel cum InCreatul gesta pasărea ce se va înălţa în zbor. Prin saltul din planul materiei în cel al spiritului, privirea se naşte din ochi, funcţia se autonomizează faţă de organ. Transformarea simultană a embrionului în pasăre şi a ochiului în privire alcătuieşte un *necuvânt*: “Oul deschide deodată o pleopă:/ sub iris se aude bătând/ pliscul nenăscutei păsări, copilăreşti/ numai în ea însăşi zburând./ Sar cojile! La început/ privirea dă din aripi în unda/ despărţită în delta pe care o face/ când se varsă în oră, secunda./ Apoi, ah, nici măcar/ nu mai e pasăre în izbucnire/ ci se duce subţindu-se, alungându-se,/ şiră-a spinării de frunză; – privire” (*Oul cu iris*, VII, 77). Una dintre “luptele” (rupturile metafizice) narate de Nichita Stănescu în *Necuvintele*, este cea a “ochiului cu privirea”, înfruntare ce sfârşeşte cu vaporizarea ochiului în privire. Odată cu aceasta, naratorul însuşi suferă o a doua transfigurare. Într-o primă etapă, el şi-a purificat trupul până ce acesta a devenit un ochi diamantin. Într-o a doua etapă, el devine privirea însăşi. Spiritul se eliberează din trupul vitrificat asemeni vederii care pleacă dintr-un ochi: “Mă uit în dreapta şi-n stânga,/ cu mine însumi mă uit,/ folosindu-mă ca o privire” (*De-a sufletul*, II, 39).

Obiectul contemplaţiei (lumea numenală) sfârşeşte prin a-l transfigura la rândul său pe contemplator într-un numen. Singura cunoaştere profundă este cunoaşterea empatetică; subiectul trebuie să devină consubstanţial entităţilor metafizice pe care vrea să le cunoască. Gnoza identificativă este descrisă astfel de Plotin: “Pentru a putea contempla, ochiul trebuie să devină aidoma obiectului văzut. Niciodată un ochi nu va vedea soarele fără a fi devenit asemănător soarelui, nici sufletul nu va vedea frumosul fără să fi devenit el însuşi frumos. Toate fiinţele care vor să-l contemple pe Dumnezeu şi frumosul trebuie să devină întâi divine şi frumoase”¹⁵³. Pentru a contempla Ideile, trupul naratorului trebuie să se esenţializeze, să

¹⁵³ Plotin, *Ennéades*, I, 6, ed. cit., p. 106.

se sublimeze în vedere.

“Transumanarea” ține de dialectica rupturii și a treziei, sau a “trezviei”, cum numesc isihastă starea de supraconștiință. În *Către Hypnos*, Nichita Stănescu opune două regnuri, al celor care dorm continuu și al celor treji. Dintre cele trei suflete (rațional, sensibil și vegetativ) atribuite de Toma d’Aquino omului, primul este activat de către lumina divină și îi atrage pe penitenți, în timpul zilei, să urce muntele Purgatoriului; ultimele două suflete sunt active în întuneric și amenință să-i atragă înapoi spre Infern, în timpul nopții. Sub semnul sufletului sensibil și al celui vegetativ stau, în poezia lui Nichita Stănescu, cei care dorm. Existența somnambulă este existența întrupată, starea spiritului aflat în “capcana” materiei: “Ei trăiau în somn pentru că/ numai în vis,/ trăiau cu tot trupul de-odată”. Existența trează, în schimb, este guvernată de sufletul rațional și ea reprezintă viața decorporalizată, în trup de slavă: “Ei [cei care dorm] îi urau pe cei treji./ Spuneau că cei ce sunt treji/ nu trăiesc în ei înșiși// Spuneau că cei treji/ nu sunt altceva decât/ privire, atunci când privesc,/ auz, atunci când aud,/ durere, atunci când se-ndurerează.// [...]//Ei îi urau pe cei treji/ numindu-i/ «Cei fără trup»” (VII, 89).

Cei treji “nu sunt în stare să-și locuiască/ tot trupul de-odată”, “ca și cum ar fi goi/ pe dinlăuntru”. Fuga din trup a spiritului “treaz”, a “sinelui fugar”, cum îi spune Valeriu Cristea, este descrisă în *Semn 18*: “M-am cățarat prin propria mea gleznă,/ prin tunel în sus, prin genunchi,/ până în inimă și până sus, sub sprâncene,/ și-am fugit prin ochi/ gol-goluț” (XXI, 87). Glezna este sediul gravitației și al alergării, deci al animației, ca formă de existență specifică regnului terestru. Genunchiul, osul rotulei, este sediul funcției materiale, osul fiind substanța minerală a corpului. Inima este sediul sentimentelor, ce trăiesc numai în emisfera somnului. Ochiul, în schimb, este organul celeilalte emisfere, a treziei, și fereastra prin care spiritul iese din trup sub formă de privire.

“Nerăbdarea cea mare” manifestată de poet de a se decorporaliza se explică, genetic, prin dorința de ruptură cu trecutul. Motivația originală e de găsit în voința de a abandona identitatea traumatizată a copilului în favoarea noii identități construite prin reflecție lucidă, de a schimba, adică, “trupul de-atunci” în “gândul de acum”: “Chiar trupul meu de-atunci, rezemându-se/ pe fluturătorul aer al acestui pământ/ cutremurându-se, îndepărtându-se, schimbându-se,/ trecea neliniștit în gând” (*Invocare*, III, 30). Prin starea de trezie, de conștiință, “poezia se debarasează de referințele reale și se golește de semnificațiile psihologice sau istorice. Eul devine o stare generică, un fel de «cogito» ciudat, eliberat de amintirile sau ecourile trăitului. Purtat de aspirațiile abstracte ale inteligenței, poetul se

îndepărtează de lume și de sine într-o imaginație a esențelor”¹⁵⁴. Nevoia de a se despărți de sine explică de ce divinitatea pe care o caută Nichita Stănescu este de natura alterității, este un TU suprapersonal. Un poem postum rezumă, parabolic, toată ascensiunea poetului, prin mecanismul turbionar al rupturilor în trepte, din eul copilăriei în lumina impersonală a Logosului: “M-am dedublat când mi-am adus aminte/ de mine însumi de-altădată./ Ce nuntă, doamne, împărată,/ între ce știu și ce se simte!// Apoi m-am dedublat încă o dată/ tot aducându-mi de aminte/ de mine însumi laolaltă/ cu singuratecul de mine.// Apoi m-am mai și dedublat o dată/ când am văzut o steauă căzătoare,/ o vulpe argintie arzătoare/ peste zăpada cea de niciodată.// Apoi eu m-am făcut mai mulți/ cum stelele ce le asmuți/ în noaptea recondepărtată/ redevenind impersonal deodată,// și-ncă o dată, și-nc-o dată/ lumina mă mușca turbată,/ iar mie nici că îmi păsa, eram/ un spânzurat de al luminii ram” (*Oglinda*, XXVII, 440).

Eul spânzurat de raza de lumină e același cu îngerul spânzurat de har din *Moartea păsărilor*. Harul, sau energia divină, care provoacă transfigurarea mistică, este, în general în religii, de natură luminoasă. Toma d’Aquino vorbește despre un *lumen divinum* sau *lumen gloriae*, care întărește și perfecționează aptitudinile naturale ale cunoașterii, făcându-l pe om capabil să se înalțe la viziunea beatifică a lui Dumnezeu¹⁵⁵. “Această lumină, scrie misticul sufit Ibn Arabi, se propagă rapid prin ochii lor [ai aleșilor], în exterior, și prin inteligența lor, în interior, pătrunzând în toate particulele trupului și în cele mai subtile ascunzișuri ale sufletului, în așa fel încât fiecare dintre acești fericiți se transformă în întregime în ochi și auz, văzând cu toată esența lor, fără ca viziunea să se limiteze la o parte determinată a ființei lor, și auzind, de asemenea, cu toată esența lor”¹⁵⁶. Vederea în care se transfigurează poetul este prin urmare identică cu *lumen gloriae*. Asimilarea funcției perceptive vehicolului ei luminos este unul din reflexele profunde ale imaginației umane. Privirea e imaginată ca o rază luminoasă, care pornește din ochi și se întoarce în ochi, aducând copii vizuale ale obiectelor văzute. Cristalizându-se în vedere, naratorul se integrează în substratul fonic al universului. Și așa cum privirea este instrumentul conștiinței individuale, lumina este instrumentul conștiinței divine, este privirea cu care Dumnezeu îi privește pe oameni. Spațiile astrale sunt scăldate de lumină, hierofanie a Creatorului. Cosmosul este spațiul mental al acestuia, iar

¹⁵⁴ Mircea Martin, *Generație și creație*, E.P.L., București, 1969, p. 19.

¹⁵⁵ Toma d’Aquino, *Summa contra Gentes*, I, III, cap. 53 și 54.

¹⁵⁶ Ibn Arabi, *Revelațiile de la Mecca*, I, 417-420, citat de Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Commedia*, Madrid-Granada, 1943, p. 250.

armonia pitagoreică a sferelor este rațiunea sa. Lumina stănesciană este întâia manifestare a Legii generale. Pentru autorul *Necuvintelor*, observă Alexandru Condeescu, “absolutul se identifică luminii. Natura cosmosului e originar luminoasă. Aceasta e o revelație primordială, datând, după cum rezultă din eseul *Timpul ca lumină*, încă din copilărie. Hermeneutica stănesciană se întâlnește – se putea oare altfel? – cu tradiția criptogramelor egiptene, *Tablele de smarald* atribuite zeului călăuzitor al intelectului, inventatorul țiterei ce l-a fermecat pe Apollo, Hermes Trismégistos, cel care înaintea dispariției sale de pe pământ ar fi comunicat inițiativ drept «lucrarea Soarelui» facerea lumii, inaugurând un cult solar al luminii ca forță cosmică primordială. Fervoarea și jubilația cu care primele volume ale lui Nichita Stănescu celebrează materia sub forma ei eterică, veșnică și indestructibilă fac aici din bucuria existenței reale un sentiment poetic de o intensitate și o profunzime necunoscute literaturii moderne, comparabilă cu cea a marilor mistici ai luminii, neoplatonicii, gnosticii, alchimiștii, Dante, Tasso, la noi tânărul Eminescu. Celebrarea ei imnică nu e însă inspirată de natura metafizică pe care aceștia sprijineau esența «luminoasă» a lumii, ci e clădită pe amețitoarele perspective deschise gândirii secolului nostru de fizica rătăcitoare prin interstițiile și intermundiile materiei”¹⁵⁷.

În câteva eseuri din *Respirări*, Nichita Stănescu încearcă o definiție poetico-științifică a luminii ca substrat energetic al universului. El preia noțiunii și intuiții din fizica relativistă și le adaptează configurărilor paradoxale elaborate în *starea de poezie*. Astronomia contemporană vorbește de un fundal de radiații cosmice, de 2,7 grade Kelvin, ce provin de la Big-Bangul inițial. Scriitorul român imaginează lumina ca pe un astfel de fond universal, ce preexistă structurilor actuale. “În acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală, ce pe un timp neorganizat într-o structură” (*Timpul ca lumină*, XX, 87). Ea alcătuiește ceea ce poetul numește “câmp”; “materia”, în schimb, este “lumina încorporată în diferite forme”. “Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură”. Condensarea luminii în obiecte are loc prin scăderea vitezei sale. Simțurile, și anume văzul, gustul, mirosul, auzul și pipăitul, percep fenomenele în ordinea descrescătoare a “vibrațiilor” luminoase ce le-au dat naștere. Ultimul dintre ele, pipăitul, percepe “oprirea aproape totală, adică [...] undula întinsă” (*Dintr-un abecedar marțian*, XX, 49). Făpturile terestre reprezintă niște precipitări luminoase, niște *noduri* ale razei continue. Omul însuși este, în această viziune, un “accident al luminii”, care, după “distrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se

¹⁵⁷ Prefața la XXV, p. 21.

transformă în lumină”. Nichita Stănescu regăsește din nou (și probabil nu ingenuu, căci bănuiesc că eseu lui Béguin i-a servit drept sursă nepuizabilă de imagini) viziunile epocii romantice, ale unui Johann Wilhelm Ritter, care, sub influența teoriilor galvanice, considera că “organismele individuale nu sunt decât puncte de staționare care întrerup curentul [cosmic] pentru a-l intensifica. Câtă vitalitate posedă individul ca atare, e smulsă vieții universale, și e nevoie de un continuu proces de asimilare și dezasimilare – ai cărui termeni extremi sunt nașterea și moartea – pentru restabilirea neconținută a circuitului”¹⁵⁸.

Câmpul luminos este starea de trezie a demiurgului; lumea materială se conjugă în consecință cu somnul, cu stingerea spiritului în substanța telurică. Lumina și întunericul, câmpul și materia, sunt corelativul fizico-poetic al celor două dispoziții creatoare fundamentale ale imaginarului stănescian: intelectuală și senzitivă. Alternanța zi-noapte este pusă de poet în relație cu ciclotimia stărilor de spirit: “Viața este o aventură a luminii. Atunci când se naște pe sfere în rotire, cu evidență ne apare a fi de natura treziei și somnului” (*Viața și existența*, XX, 335). Cele două forme de existență se împletesc indisolubil în om, încât acesta poate fi considerat un adevărat “conversor” cosmic: “Ceea ce oamenii știu și nu știu e faptul că ei se transformă atât de repede din materie în câmp și din câmp în materie, încât par a fi împărțiți între acestea două” (*Ce este omul pentru marțieni?*, XX, 52-53).

Desublimarea luminii în materie și sublimarea materiei înapoi în lumină sunt cele două procese contrare prin care ființele se nasc și mor. Pe baza unor asemenea scheme, care nu țin de logica spiritului științific, ci de imaginația materială, Nichita Stănescu dezvoltă un întreg edificiu speculativ. Cuplul lumină/materie este succesiv definit prin perechi precum lege/eroare (*Legea ca loc de unde se pleacă*, XX, 335), trezie/ somn, adevăr/ real (*Adevărul și realul*, XX, 68) ș.a.m.d. Funcția creatoare de materie este numită *absorbție*, funcția contrară – *ejecție*. După echilibrul dintre ele, un obiect este în creștere sau în descreștere (*Timpul ca lumină*, XX, 86). Ființele care se dezvoltă, condensează tot mai mult lumină; dacă elimină lumină, sunt pe cale de a se stinge, de a muri. Dorința de viață se manifestă printr-o foame uriașă, absorbția cuprinzând atât nutriția fiziologică, cât și cunoașterea spirituală. După cum am văzut, sistemul senzorial este o dezvoltare a sistemului digestiv, omul având “multiple guri, concrete și abstracte”. “Ochii lui, urechile lui, nările lui, creierul chiar sunt guri înfometate de felurite feluri de hrană, concretă sau abstractă” (*Distanța între gură și hrană*, XX, 64). Alimentul care satisface foamea generală de viață este lumina. Ea este hrana celestă

¹⁵⁸ Apud Albert Béguin, *op. cit.*, p. 102-103.

care compensează consumul permanent al ființelor terestre: “Iată credința:/ de multă vreme hrana/ care-și este sieși hrană/ care este pentru hrană, hrană/ și care se potolește cu hrană/ s-ar fi sfârșit în acest punct albastru./ Vine însă din afară lumină/ vine însă din afară radiație oarbă.// La baza acestei foamete,/ la baza acestei neîntrerupte foame/ este lumina din afară,/ este radiația oarbă din afară/ care adaugă celui mâncat/ și îi repune la loc/ partea mâncată” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 123).

Absorbția și ejecția luminii sunt niște mituri științifice ce descriu nașterea și moartea omului. Antropogonia stănesciană se subsumează misticii luminii. Raza continuă de lumină, ce reprezintă *legea*, trebuie “îndoită” în jurul ei, *nodul* format fiind chiar omul: “Hipocrate mi-a spus: Omul este o țevă, el se înnoadă la început în jurul lui. Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului” (*Hipocrate*, XX, 64). Străbătând însă “bucla” umană, lumina suferă o transmutație internă. Raza care iese din câmpul gravitațional al individului nu este identică razei care a intrat. Oamenii sunt niște conversori cosmici: ei absorb lumina stelară și o eliberează transformată în timp. Fotonul și secunda sunt fața și reversul aceleiași particule elementare: “Timpul este de fapt lumină. În acest sens unitatea cea mai mică de timp este fotonul. [...] Interiorul fotonului ține esența universului: timpul. Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, așa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?” (*Timpul ca lumină*, XX, 87-88). *Nodul* uman distorsionează raza fonică, îi provoacă o răsucire: *îndoirea luminii* conferă *dreptul la timp*.

Timpul este, în cadrul acestei ontologii poetice, o dimensiune cosmică creată de umanitate. “Invenția timpului este o invenție tipic umană; oamenii colaborează cu universul adăugându-i timp” (*Ce este omul pentru marțieni?*, XX, 53). Omul este singura faptură la care foamea universală nu este un simplu consum, ci se soldează cu o creație. Legea de conservare ce reglează economia consumului și a producției este formulată astfel: “Pierderea cosmică investită în ei/ este lumina de la diferite alte stele.// Ei produc, în schimb, pentru cosmos/ timp” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 130). Conversia luminii în timp se explică prin *intervalul* ontologic dintre cosmos și om, măsurat de poet prin “distanța între gură și hrană”. Dacă intervalul este nul, ca în cazul pietrei, aceasta există doar pe dimensiunea razei de lumină solidificate în materie – spațiul. Cu cât intervalul este mai mare, cu atât făptura respectivă există și pe o altă dimensiune decât cea spațială. Plantele, care au gura “lipită” de hrana lor, pământul, există în intervalul de timp reprezentat de anotimpuri. Animalele, care au “rădăcinile smulse” din pământ, există în intervalul de timp reprezentat de

alergare, adică de viața lor. Omul, la care “distanța între gură și hrană este cosmică”, există, ca ființă care cunoaște (asimilează lumină), exclusiv pe dimensiunea timpului, și se sustrage spațiului. Aceasta deoarece “gândirea este o formă a foamei. În acest sens, timpul este distanța maximă între gură și hrană, între jos și sus” (XX, 63). Organul (“gura”) cel mai îndepărtat de continuumul universal, unde are loc inflexiunea luminii în timp, este creierul. Aici, razele de lumină sunt încetinite și transformate în fluxuri de timp. Ceea ce vine spre om pe calea cunoașterii este redat înapoi spre cosmos sub formă de gânduri. “O idee nouă a omului nu e altceva decât încetinirea până la oprire a unei idei repezi care există în el” (*Ce este omul pentru marțieni?*, XX, 51). În felul acesta, Nichita Stănescu coordonează gândirea și timpul. Omul care există în planul conștiinței se rupe din axele de coordonate ale spațiului și emerge pe axa perpendiculară a timpului.

Privind retrospectiv, se poate spune că lumina-timp este arhetipul ce încununează toate schemele imaginare prin care Nichita Stănescu a elaborat universul inteligibil: zborul, purificarea prin frig, vitrificarea. Față de aer, lumina este un aer purificat până la strălucire. Transparent și consistent totodată, aerul susține zborul păsărilor, reprezentând substratul gândirii, în timp ce lumina este gândirea însăși, o gândire totală, ubicuă și extatică, emanând din Intellectul divin. În constelația Nordului, frigul hibernal este un mediu ce predispune la contemplație, în timp ce lumina este contemplația însăși, revelația. În sfârșit, materialele vitroase (perla, fereastra, ochiul) sunt elementele pasive care, prin transparența lor, fac posibilă trecerea luminii; lumina este elementul activ care le străbate și le dă viață, este vederea ce animă ochiul. Prin vitrificare, poetul încetează de a exista ca subiect; el se transfigurează în cunoașterea însăși, ce ia ca obiect universul în ansamblul său. În acest moment, el se contopește cu Marele Tot și are revelația fulgerătoare și plenară a structurii acestuia.

Geometria cosmosului

“Ia-mi creierul
în mâinile tale moi
și învește-mi-l
cu osul luminii”

(*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33)

Lumina este invocată pentru a media revelația. Poetul nu ajunge să cunoască arhitectura cosmosului decât atunci când se identifică energetic acestuia. “Numai lumina, spune el, elucidează lumina. Cunosce lumina și tind să mă transform în lumină” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 82). Prin simbolul luminii, Nichita Stănescu asumă tema mistică a unității dintre micro și macrocosm. Eforturile de vitrificare urmăreau transformarea naratorului într-o ființă luminoasă, din aceeași substanță eterală cu marile artere fluidice ale universului. “Sesizarea Sinelui propriu se însoțește de experimentarea «luminii interioare» (*antah-jyotih*), și lumina este imaginea prin excelență atât a lui *atman* cât și a lui *Brahman*. Este vorba, desigur, de o tradiție veche, deoarece, din timpurile vedice, Soarele sau Lumina sunt considerate epifanii ale Ființei, ale Spiritului, nemuririi și procreației”¹⁵⁹. În mitologia *Upanișadelor*, *atman*, “lumină în inimă”, reprezintă esența divină din om, oglindirea umană a absolutului cosmic, *Brahman*. Legea universală transpare în toate ființele individuale. “*Brahman* se revelă ca imanent («această lume») și transcendent în același timp; distinct de cosmos și totuși omniprezent în realitățile cosmice. În plus, ca *atman*, el locuiește în inima omului, ceea ce implică identitatea dintre «sinele» adevărat și Ființa universală. Într-adevăr, la moarte, *atmanul* «celui ce știe» se unește cu *Brahman*; sufletele altora, ale ne-iluminaților, vor urma legea transmigației (*samsara*)”¹⁶⁰. *Tat tvam asi*, acesta ești tu, o ființă ruptă din *Brahman*, sună adagiul upanișadic. În virtutea unei asemenea unități, transfigurarea luminoasă prin care

¹⁵⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. I, p. 256.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 255.

trece protagonistul *epicii* stănesciene implică difuzia lui în substanța divină. Lipsa iluminării, în schimb, îl va obliga să trăiască în ciclul metamorfozelor terestre.

Reveriiile ascensiunii, frigului și transparenței sunt ritualuri de purificare a spiritului din lumea materială. Prin ele, eul iese din condiția de eroare în raport cu legea și accede fulgerător în centrul sacru. Privit de aici, universul încetează să arate haotic, ininteligibil și iluzoriu și devine omogen, izotrop și imuabil. Animația fenomenală se limpezește, lăsând să transpară, de dedesubt, lumea eleată a esențelor. Poetul se află într-un punct privilegiat, în ochiul demiurgic. Aici, în “locul de unde,/ deodată, se vede totul”, sintaxa rămasă atâta vreme “necitită” a lumii devine perfect inteligibilă. Poetul este asemeni unui preot vedic care “se identifică cu *brahman*, pentru că cunoaște structura și originea Universului, pentru că cunoaște Cuvântul care exprimă toate acestea; căci *Vac*, Logosul, poate transforma orice persoană în *brahman*”¹⁶¹. Pentru el, “toată mărturia e de față” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33). Lucrurile și fapăturile devin *semne* ale întregului, iar lumea – un uriaș alfabet prin care se exprimă Logosul: “Scriere este totul:/ Peștele e literă/ în alfabetul mării./ O frază sunt păsările-n zbor./ Totul e scriere./ Totul este de citit./ Piatra poate fi citită,-/ iar norii, ne spun o poveste” (*Lecția de citire*, XIV, 123). Devenit lumină cognitivă, poetul se identifică unui eu numenal, aflat în centrul realității. Integrarea cosmică traduce o reintegrare psihică, prin care energiile și pulsunile necontrolate ale psihismului inconștient sunt recuperate și făcute să conflueze spre un punct nuclear, mandalic, al personalității.

Echilibrarea interioară pune în acord substanța intimă a ființei cu substratul fonic al cosmosului. Muzica sferelor se revelă a fi o muzică intimă, adâncurile sufletului fiind de același ordin de mărime cu întinderile astrale. Purtat de sonurile armoniei pitagoreice, poetul se înscrie în marele concert al sferelor, urcând într-o condiție existențială supraumană. Printr-o “expansiune în trepte”, în care fiecare treaptă cucerită devine punct de sprijin pentru un nou elan transcendențial, poetul simte cum trupul i se transformă în organ de simț (într-un ochi), ochiul – în creier, creierul – în idee, iar ideile – în Logosul divin: “Iată,/ mă trezesc smuls și tras în sus/ în zona fără aer.// Aici, fără de trebuință îmi sunt/ plămânii și brațele.// ochii, numai ei singuri, îmi rămân./ Creierul va merge pe ei/ ca odinioară trupul, pe picioare.// Sunt creier cu ochi privitori/ și aștept să fiu, deodată, tras mai sus/ într-o zonă fără de stele/ unde ideile îmi vor merge/ pe creier, cum odinioară trupul/ pe picioare.// Dar și de aici pot fi tras mai sus,/ și atunci, ideile/ vor fi simple picioare de mers.// Dar cine va merge pe ele/

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 243.

altcineva/ decât/ un eu însumi?” (*Căderea oamenilor pe pământ*, VI, 140).

Transfigurarea succesivă a organelor de simț în funcții cognitive tot mai abstracte stă la baza *rupturilor*, a trezirii, a revelației “în ecou”. După definiția lui Hipocrate, alter ego gnomonic al naratorului, omul este o “țeavă înnodată” în jurul ei înseși. Prin vitrificare, *nodul* uman se desface și spiritul iese din capcana trupului, întorcându-se în sferele luminoase ale divinității. Procesul este configurat de Nichita Stănescu prin “proliferarea unui tipar sintactic”¹⁶²: “Dacă te trezești,/ iată până unde se poate ajunge:// Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru/ ca un tunel, privirea/ se face una cu tine.// Iată până unde poate ajunge/ privirea, dacă se trezește:// Deodată devine goală, aidoma/ unei țevi de plumb prin care/ numai albastrul călătorește.// Iată până unde poate ajunge/ albastrul treaz:// Deodată devine gol pe dinlăuntru/ ca o arteră fără sânge/ prin care peisajele curgătoare ale somnului/ se văd” (*A treia elegie*, IV, 17). Concluzia elegiei pare derutantă: ascensiunea în universul treziei (ochi, privire, albastru) sfârșește prin a se deschide asupra universului somnului (peisajele curgătoare ale visului). Mișcarea urmată de poem seamănă cu o curbă care tinde asimptotic spre infinitul pozitiv și, printr-o soluție de continuitate, trece brusc în infinitul negativ. Din punct de vedere speculativ, se poate spune că transcenderile succesive provocate de trez(v)ie duc la descoperirea ființei din centrul eului. Din punct de vedere imaginar, avem de-a face cu un salt paradoxal, prin care Nichita Stănescu racordează cele două regimuri ale operei sale. Modelul acestei sinteze este hermetica *conjunctio oppositorum*. Deși ținesc în direcții divergente, calea ascendentă și cea descendentă se întâlnesc într-un punct de la infinit. Cei doi vectori imaginari, care au scindat Increatul în două lumi opuse, converg în acest centru situat la capătul opus al lumii. Increatul și Marele Zeu sunt cei doi poli simetrici ai existenței, primul este aheliul individual, al doilea periheliul cosmic al ființei. Calea dintre ei poate fi parcursă fie pe arcul superior, care trece prin cerurile conștiinței, fie, în sens invers, pe cel inferior, care trece prin bolgiile inconștientului teluric.

Polul individual și polul cosmic se află într-o corespondență biunivocă, precum atman și Brahman din mistica hindusă. Centrul lumii, Marele Zeu, este, după Jung, un simbol al totalității interioare, o ipostaziere a unității psihice ca unitate divină¹⁶³. Centrul psihic este o *imago Dei* în om, în timp ce alephul, centrul demiurgic, este o *imago hominis* proiectată cosmic. Zeul este un simbol al *sinelui*, arhetip psihic desemnând “nu numai centrul ci și

¹⁶² Rodica Zafiu, *op. cit.*, p. 238.

¹⁶³ C. G. Jung, *Psychology and Religion: West and East*, Bollingen Series XX, Princeton University Press, p. 190 și 468.

întreaga circumferință care înconjoară atât inconștientul cât și conștiința; este centrul acestei totalități, așa cum eul este centrul conștiinței”¹⁶⁴. Încercând parcă să stopeze spintecarea tot mai radicală a universului, Nichita Stănescu sugerează că cele două căi divergente, cea a treziei și cea a somnului, au drept punct de intersecție – Zeul. Schemele ascendente (zborul, înghețul, vitrificarea) urmăresc zeificarea și au deci Zeul drept punct final; schemele descendente (căderea, animația, metamorfozele) vor urmări umanizarea și vor avea Zeul drept punct inițial. Pentru această primă emisferă a poeziei stănesciene, cea metafizică, omul este o ființă incompletă, discontinuă, parțială, care tinde, prin înălțare spirituală, să ajungă la condiția întregului. El evoluează spre o ființă perfectă, aflată în viitor, simbolizată de înger, de hiperborean, de extraterestru, de Zeu.

În *Dens puerilis, Cârlova*, Nichita Stănescu numește ființa totală din viitor – “tulburătorul nu știi ce”. Discutând poetica stănesciană, inefabilul ne apare ca o intuiție de profunzime, preverbală și prelogică, ca o “tensiune semantică spre un sens care nu există”, a cărei exprimare cădea în sarcina necuvintelor. În interiorul universului imaginar, inefabilul nu mai este o noțiune de metalimbaj, ci o categorie ontologică – aceea de ființă perfectă ce urmează să se nască în viitor: “Tu ești o aspirație, tu ești un semn al viitorului locuind prezentul”. Inefabilul este o categorie a continuumului, de aceea el nu poate fi cunoscut prin organele umane de simț, limitate și fragmentare. “Eu sunt acel «nu știi ce», acel loc unde văzul se transformă întrucâtva în auz și auzul întrucâtva în văz, ca să poată comunica între ele, eu sunt acel organ nemărturisit, de cuvinte care privesc nu culorile, care aud nu sunetele, care gustă nu gusturile, care miros nu mirosurile” (XV, 82). Sintezei pe care necuvintele își propun să o realizeze la nivelul poeticii îi corespunde, la nivelul ontologiei imaginare, sinteza organelor de simț într-un organ “subtil”. Prin vitrificare, poetul visa la transformarea sa din organ în funcție cognitivă, din ochi în privire. Aceleiași aspirații i se subsumează și încercarea de a unifica vederea, mirosul, gustul, auzul și pipăitul într-o percepție continuă: “dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere” (*Elegia a zecea*, IV, 63). A zecea *Elegie* este închinată maladiei metafizice provocate de presimțirea apariției unui “organ pieziș, organ întins,/ organ ascuns în idei, ca razele umile/ în sferă”. Pentru o ființă contingentă, care se definește prin existența directă, prin *Sunt* (motoul elegiei), inefabilul este o suferință “abstractă”, căci toate ființele inteligibile – “abstractele animale” percepute de către “organul ne-nveșmântat/ în carne și

¹⁶⁴ C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, Bollingen Series XX, Princeton University Press, p. 41.

nervi, în timpan și retină/ și la voia vidului cosmic lăsat/ și la voia divină” – sunt purtătoare ale nostalgiei Marelui Tot. Poetul suferă de o melancolie a viitorului, de promisiunea unei stări supraumane.

În eseu *Dintr-un abecedar marțian* (XX, 43), Nichita Stănescu distinge condiția umană de cea “extraterestră” după gradul mai mic sau mai mare de integrare a organelor de simț, opunând, simbolic, ființele terestre celor marțiene. Speciile terestre sunt, toate, caracterizate prin discontinuitate; fiecare dintre ele percepe un spectru senzorial limitat și posedă mai multe organe de simț “adaptate la analizarea în mod discontinuu a degradării vitezei luminii”. De aceea, “toate ființele de pe Pământ sunt complementare, și numai în totalitatea lor pot constitui organul continuu care să perceapă totalitatea existenței materiale în cosmos”. Omul este întrucâtva superior celorlalte specii terestre deoarece a dezvoltat un organ “parazitar” – creierul –, care are funcția de “a pune într-o oarecare armonie informațiile provenite de la organele discontinui de cunoaștere”. Cu alte cuvinte, gândirea are un rol totalizator, regimul intelectual fiind un regim al integrării în Tot. Ființele care dețin un asemenea “organ continuu de cunoaștere totală” sunt, în cosmologia stănesciană, *marțienii*. Nesupuși condiției fragmentării, marțienii sunt unicul fel de ființă ce populează planeta Marte; ei “consideră existența ca fiind firească, integrându-se, astfel, deplin în ea”. Cum creierul uman este “o tendință către organul de cunoaștere continuu a naturii totale, așa cum poate fi el găsit la marțieni”, eseistul trage concluzia că “omul este strămoșul îndepărtat și primitiv al marțienilor” și că umanitatea evoluează spre condiția de “marțian”.

În mod evident, populațiile celor două planete reprezintă cele două regnuri imaginare ale operei lui Nichita Stănescu. Marțienii sunt niște ființe metafizice, niște extra-terestri, locuind în cerurile Intellectului. Inefabilul este o cauză teleologică, el orientează evoluția ființelor umane spre o anumită țintă finală – spre ceea ce Nietzsche numea *supraomul*. Într-un alt eseu, *Libertatea față de moarte*, scriitorul român vorbește de om, erou și zeu, ca trepte ale evoluției de la particular la general. Omul este un individ înseriabil într-o specie, eroul este un individ care echivalează o specie, iar zeul este arhetipul speciei. “Zeificarea are la fundament tendința către sublim, exprimată prin individ, a speciei. Eroul, din punct de vedere obiectiv, constituie o abatere de la centrul speciei, iar, prin dimensiunea abaterii, apare individul sedus de sublim. Asemănarea eroului cu specia încă există prin ample ligamente, prin faptul că specia o reprezintă existența colectivă a indivizilor ei. Eroii reduc specia la individ, conservând în sine indiferența față de existență, dar se rup totodată de specie prin mutarea sublimului unei specii în individ” (XXVII, 155).

Schema care configurează ideea stănesciană a însumării unei specii într-un individ este ceea ce Sfântul Pavel numește *anacefaleză*. Primul părinte al bisericii creștine definea biserica drept un uriaș organism spiritual, ale cărui membre sunt credincioșii, în timp ce Christos reprezintă capul. În Christos are loc o *recapitulatio* a omenirii, o “transumanare” la condiția divină. Dumnezeu întrupat, Iisus este cheia de boltă a umanității, locul unde specia noastră se află în contact cu transcendentul. În secolul nostru, Theilhard de Chardin a dezvoltat o concepție creștină evoluționistă, conform căreia Christos reprezintă *punctul omega* sau vârful unui con spre care evoluează omenirea. Fiecare om este, la rândul lui, cheia de boltă a unei evoluții anterioare, recapitulând, după Oken și evoluționiștii romantici, ceea ce l-a precedat: “Omul e vârful ascuțit și cununa evoluției naturale; el trebuie să cuprindă în el tot ceea ce l-a precedat, așa cum fructul cuprinde toate părțile anterioare ale plantei. Omul trebuie să înfățișeze în mic întreaga lume”¹⁶⁵. Viziunea lui Nichita Stănescu conjugă aceste două concepții, scriitorul român imaginând istoria ca o rezumare a speciilor animale în om și a umanității în zeu. “Se poate considera omul ca rezultatul unei evoluții în timpi geologici, capăt al unei contribuții generale, dată de toate speciile și regnurile. Punct final, el poate reprezenta o perfecționare absolută a plantelor și a animalelor, o însumare a calităților lor, sensul ultim al naturii, ținând totuși în prezentul său natura, oprită pe diferitele trepte de evoluție până la om. Astfel, putem considera iarba contemporană ca pe o umanitate ratată vegetal și verde. Putem considera insectele, peștii și animalele ca pe niște oameni ratați, ca pe niște tendințe spre om, neîmplinite din momentul contemporaneității lor cu omul” (*Distanța între gură și hrană*, XX, 62).

Un alt părinte al bisericii, Origen, a extins conceptul de *anacefaleză* la cel de *apocatastază*. În timp ce, pentru sfântul Pavel și pentru dogma creștină, singura specie terestră care se mântuiește “recapitulându-se” în Christos este omul, pentru Origen recapitularea cuprinde toate regnurile terestre, astfel încât, la sfârșitul timpului, toate ființele de pe pământ, inclusiv diavolul, se vor mântui în divinitate. Apocatastaza este un uriaș con, sau piramidă, a istoriei, a cărui bază este însuși pământul. Omul este un vârf parțial, ce corespunde actualului moment al istoriei, dar care va fi înghițit în corpul final al conului cosmic. Mult deasupra lui, la capătul timpului, se află ceea ce Nichita Stănescu numește punctul *aleph*, ochiul demiurgic spre care converg toate regnurile. Fiecare generatoare a conului reprezintă linia de evoluție a câte unei specii, linie ce sfârșește, la vârf, cu zeul speciei

¹⁶⁵ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 107.

respective. Astfel de divinități apocatastatice sunt *Idolii ierbii*, zei fitomorfi care nu există pentru moment decât în stare latentă, infestând natura asemeni unor fantome nematerializate: “Din când în când în loc de firul ierbii răsare/ câte un idol subțire și verde/ Caii îi ocolesc cu mirare/ și ale furnicilor cete...// [...] Ei sunt iarba unui cal nenăscut/ Ei vor fi păscuți numai în viitor” (IX, 155). Plantele, animalele, oamenii au câte un zeu tutelar, care le servește drept țință. Zeul este un factor de depășire interioară. Orice ființă poartă în sine acest model al autototalizării. Zeificarea este un vector prin care fapăturile particulare țințesc spre arhetip.

Modelul evolutiv al lui Nichita Stănescu este o răsturnare a modelului involutiv, mai frecvent în mitologie, conform căruia toate speciile descind dintr-un strămoș mitic, dintr-un zeu al speciei. Astfel, în *Poemul babilonian al creației*, adunarea zeilor decide “ca unul din frații lor să fie sacrificat,/ Ca unul singur să fie trimis la moarte, pentru ca să fie creată umanitatea”¹⁶⁶. Panteonul zeilor alcătuiește un ansamblu de tipare; prin imolarea fiecăruia ia naștere câte o specie. Înruit cu această viziune este și modelul platonician, al Ideilor originare, pe tiparul cărora demiurgul modelează toate obiectele și fapăturile, ca pe niște copii. Nichita Stănescu s-a jucat o clipă cu cele două scheme, involutivă și evolutivă. Viziunii unei naturi care se rezumă, la momentul actual, în om, el i-a opus viziunea unei naturi descinzând din om: “De asemenea, putem accepta, ca temă de discuție, și inversul primei teze și anume aceea că omul este cea mai veche ființă, iar animalele și plantele nu sunt altceva decât decăderi din om, ratări ale omului, involuții ale sale simultane cu el, înși ratați simultan cu insul conservat al lui” (*Distanța între gură și hrană*, XX, 62). În gnosticism, acest om originar, strămoș al lumii, este numit Anthropos, Omul, iar în cabală, Adam Kadmon. Este probabil greșit a spune că Nichita Stănescu a optat definitiv pentru una din cele două scheme. Fiecare din ele pare mai degrabă a fi fost repartizată câte unuia din regimurile imaginare, pentru a exprima raportul dintre individ și lege, dintre nod și semn. Regimul intelectual, care presupune o căutare a Ideilor, este prin excelență totalizant și ascendent, și de aceea vectorul său specific pleacă dinspre indivizi spre Anthropos, într-un proces de anacefaleză. Regimul senzitiv, regim al individuației, va porni de-a lungul unui vector descendent, dinspre un Mare Antropomorf spre fapăturile particulare, într-un proces de dispersie.

Zeificarea coincide cu o ruptură de sine și o ascensiune în spirit. Zeul este un simbol pentru acea conștiință a rupturii ce provoacă ieșirea din condiția în-sinelui în cea a pentru-sinelui, a *martorului*. În *Elegia a doua, getica*, în locul fiecărui obiect sfârâmat, *rupt*, apare

¹⁶⁶ R. Labat, *Le poème babylonien de la création*, Paris, 1935, p. 49.

câte un zeu. Scorburile căscate în copaci, pietrele crăpate, podurile prăbușite, găurile în asfalt devin adăposturi sacre, zeii așezându-se în vidul *rupturii de sine*. Rănile corpului, organele amputate, orbitele goale sunt receptacule divine, căci îndepărtarea materiei sensibile permite nașterea ideii abstracte. Gândirea apare doar în vidul de obiecte, în falia dintre “sine și sine”. Zeul “apără tot ceea ce se desparte de sine”; chiar și sufletul poate fi înstrăinat de sine însuși: “Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde/ ochiul,/ pentru că vor aduce și-ți vor așeza/ în orbită un zeu/ și el va sta acolo, împietrit, iar noi/ ne vom mișca sufletele, slăvindu-l.../ Și chiar și tu îți vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini”. Aceeași angoasă îl încerca și pe Zamolxe, personajul lui Lucian Blaga, atunci când descoperea că dacii îl zeificaseră, sculptându-i un dublu, o statuie.

În visuri, impresia de dedublare este o manifestare imaginară a transcendenței psihologice a supraeului. Zeul din viziunea lui Nichita Stănescu corespunde într-o oarecare măsură super egoului freudian, sau, poate, sinelui jungian. El presupune întotdeauna dedublarea, ieșirea în afara eului, deasupra lui. Zeul, “adică omul zeificat” (XXVII, 155), este *altcineva*, un celălalt spre care omul tinde prin ruptura de sine. În *Vederea păsărilor*, zburătoarele sunt numite “vederea altcuiva” (XIV, 172). Îngerii sunt considerați de Jung un fel de gânduri pure ale lui Dumnezeu. Toți dublii spirituali ai naratorului sfârșesc prin a se rupe din sfera de gravitație a acestuia și a se înscrie în sfera unui Intellect suprauman. Pe măsură ce se înalță în orizontul metafizic, poetul constată că nu mai poate spune: Eu gândesc, ci: Eu sunt gândit. Nici: Eu cunosc, ci: Zeul cunoaște prin mine. Prin vitrificare, ființa și-a pierdut densitatea ce făcea din ea un individ unic și a devenit transparentă legii, fiind depășită de sensurile cunoașterii divine la care participă.

Integrarea în Tot este cel mai adesea imaginată de Nichita Stănescu ca o înghițire de către zeu. Asemeni Marelui cal, animal hibernal care devoră natura, și lupului, căruia poetul își jertfește trupul, zeul apare ca o uriașă ființă devoratoare, care are statui în loc de dinți, semn că înghițirea este o zeificare. “Nu mă lăsați singur și pradă/ gurii care în loc de dinți/ are statui,/ gurii imense pe a cărui limbă de piatră/ mă aflu” (*Căderea oamenilor pe pământ*, VI, 139), se roagă poetul, pradă neliniștii thanatice ce se asociază întotdeauna complexului deglutiției. Stomacul zeului este reprezentarea simbolică a neantului impersonal. E un stomac transparent, sau chiar invizibil, înghițirea fiind echivalentă vitrificării. Naratorul se vede “absorbit într-o burtă/ de cristal// O, trup în trup, moartea mea/ este o floare/ în mâna unei morți cu mult/ mai mare” (***, XIII, Ș). A mânca ceva înseamnă a-l asimila, a-l înțelege și a-l transcende. Ființa capabilă să înghită alte ființe este superioară acestora, este mai transparentă

decât ele. Raportul dintre înghițit și înghițitor este structurat în profunzime de raportul între individual și general. Cu cât o ființă este mai abstractă, cu atât ea înglobează mai ușor ființele particulare, așa cum legea înglobează indivizii. Sensurile particulare sunt hrană pentru gândirea abstractă.

Omul se află undeva la mijlocul distanței dintre particular și general. Așa cum el înghite făpturile inferioare, la rândul lui este o hrană pentru entitățile superioare. În regimul intelectual, toate ființele participă la circuitul ecologic prin care fenomenele se decantează în esențe. “Destinului meu îi e foame,/ destinul meu se hrănește cu alte destine./ El se hrănește ca să fie hrană la rându-i,/ ca să fie hrană altui destin/ cu mult mai mare.// El paște ca să fie păscut,/ bea ca să fie băut,/ înfulecă vrând să fie înfulecat,/ înghite ca să fie înghițit” (*Axios! Axios!*, VIII, 81). Poetul se consideră un simplu intermediar între strămoși și urmașul perfect, între animal și supra-om. Marele Zeu, ca arhetip al tuturor speciilor, este înghițitorul absolut, în el resorbindu-se toți indivizii regnului. În *Învățăturile cuiva către fiul său* (XVIII, 173), o voce auctorială paternă, ce personifică un super ego impersonal al poetului, își sfătuiește fiul să prefere, dintre toate “banchetele” (al caprelor, al cailor, al pietrelor), pe cel al zeului. Tot ceea ce omul poate câștiga asimilând specii inferioare sieși este cu mult mai puțin decât ar câștiga lăsându-se devorat de către zeu. Ființa înghițită de divinitate participă la condiția spirituală a acesteia, se transsubstanțiază în idee: “Când zeul mă-nghite, zeul încă viu,/ prăbușit în burta-i ca-n fântână,/ parte chiar din carne-i am să-i fiu/ damf și, chiar idee, o fărâmă” (*Deci voi sta*, IX, 193).

Astfel de viziuni aparțin indiscutabil gândirii mitice. Sunt cunoscute ritualurile șamanice de sfârtecare și fierbere sau coacere a trupului de carne, în vederea înlocuirii lui cu un trup indestructibil. Tantal își ciopârțește copilul și-l oferă drept prânz zeilor cu dorința secretă de a-l imortaliza, lucru parțial realizat, căci Demeter înlocuiește umărul mâncat al copilului cu un umăr de aur. Înghițit de către zeu, poetul se simte devenind “sacră mâncare/ Doamne-n burta dumitale” (*Hrana*, XI, 62). Reveriile înghițirii de către zeu abundă în opera lui Nichita Stănescu (spre exemplu, în *Vedere*, XVIII, 166, *Somnul*, XIV, 135, *Pe fondul foarte verde al ierbii*, XIV, 161 etc.). Zeul devorator este, în ultimă instanță, un simbol al dispoziției mentale propice speculațiilor abstracte, al atracției irezistibile exercitate asupra poetului de speculațiile metafizice. Transcendentul însuși este imaginat ca o gură monstruoasă: “Noi nu suntem. Ce arvună/ și ce stare mult prea bună/ de a fi soi de mâncare/ la un bot căscat, de zare” (*Feluri*, XI, 150).

Posibilitatea de a ierarhiza făpturile pe baza relației înghițit/înghițitor permite

raționalizarea complexului deglutiției într-o schemă imaginară, aceea a înglobării. Această schemă conferă universului o structură geometrică, introducând un raport de bună ordonare între ființe. Fiecare ființă ocupă un anumit loc pe scara evoluției, ea fiind zeul care înghite specia inferioară și, totodată, un individ dintr-o specie înghițită de un zeu superior. Fiecare zeu rezumă anacefaletic specia ce îi este subordonată, înglobând-o. Distanța dintre un individ oarecare al unei specii și zeul acesteia este distanța dintre două condiții ontologice. Trecerea de pe o treaptă pe alta este un salt cuantic, care presupune consumarea în întregime a respectivei dimensiuni existențiale. Un individ care parcurge distanța până la zeul său epuizează o axă ontologică, un infinit de virtualități. Transcenderile realizate de personajele lui Nichita Stănescu nu se fac din unu în unu, ci din infinit în infinit, căci fiecare condiție este un adevărat microcosm. “Inima omului este un abis evocând un abis”, scrie Sfântul Augustin în *Confesiuni* (IV, 14, 22 și X, 5, 7). Omul a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, deci sufletul său se împărtășește din aceleași profunzimi insondabile cu Creatorul său. Dacă omul este o *imago Dei*, atunci ideea de infinit nu poate fi decât o amprentă lăsată de divinitate în mintea sa.

La rândul lui, omul este un zeu pentru creaturile inferioare lui. Dacă, față de Dumnezeu, el se așază în punctul zero, față de indivizii speciei subordonate, el se află în punctul de la infinit. Distanța dintre om și vierme este aceeași cu distanța dintre zeu și om. Prin repetare sintactică, principiul ierarhic ajunge să alcătuiască o adevărată scară a lui Iacob, ce acoperă vertical întreg universul: “Prima mărime peste zero este infinitul,/ peste nimic,-/ totul.// Desigur, pentru recea întemeiere a furnicii/ eu sunt zeu cu putere/ vai, numai de moarte// desigur, eu mă închipui furnică/ pentru zeul meu/ pe care totuși mi-l pot imagina prin mântuire/ Desigur, și zeul meu își are zeul lui// Cum or fi fiind zeii zeilor/ și câtă despărțire de neființă/ va fi fiind între zeul zeilor zeilor și zeu// între zeu și furnică/ și furnica zeul cui va fi fiind ea/ și zeul zeilor cărora/ va fi fiind ea” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33). Imaginea zeilor ce se succed descrie, de fapt, fuga poetului de trecut, transcenderea repetată a eului actual și urcarea într-un supra eu spiritual. De aceea, de fiecare dată când privește la treapta inferioară lui, la personalitatea anterioară, zeul resimte o cutremurare, o “greață”, dorind să accentueze ruptura: “Când văd limacșii mi se face scârbă./ Desigur, când mă vede zeul/ se-acoperă cu bolta hârbă/ ferindu-și iambul și troheul.// Dar când îl vede și pre el,/ cellalt cu mult mai mare,-/ se-acoperă cu piei de miel/ în turma din-serare” (*Cântec*, XI, 179).

În descrierea cosmosului, Nichita Stănescu îmbină simbolurile animist-personificante (idolii, zeii, Dumnezeu) cu simbolurile astronomico-geometrice (steaua, cerul, sfera, punctul,

centrul, unul). Steaua este omologul cosmologic al zeului, reprezentând un punct de anacefaleză al simbolurilor analizate până acum. Astfel, steaua polară orientează pelerinajul în Nord și desăvârșește purificarea prin frig, cu concursul radiației sale având loc integrarea finală în Unu: “Vino, stea populată de ființe ciudate/ șterge tu, cu lumina ta de pe cer/ lumina mea de pe ger/ pe care mi-au văzut-o pinguinii.// Vino tu, sărbătoare a lucrurilor calde/ păstrate prin înghețare./ O, frig, o, tu, putere mare/ a lui unu în nerepetare” (*Pastel de iarnă*, XIV, 162).

De asemenea, steaua concluzionează seria simbolurilor legate de zbor. Ea se află la limita superioară a lumii, pe cerul stelelor fixe. Dincolo de ea se află Empireul divinității. Pasărea, vulturul, îngerul, norul, aerul, sunt trepte ale unei scări făcute din raze de lumină ce emană din stea. Aceste fapte sunt niște intermediari între om, aflat la baza scării, și stea, arhetip platonician. Strălucirea stelei trezește dorința de a transcende condiția umană, de a te transforma în pasăre, în înger, în lumină. Oamenii profani rămân opaci la fascinația astrală, inițiații în schimb se transformă în “păsări cântătoare” ce evadează din “colivia” trupului: “Fiecare om prost e o gratie groasă/ pentru stelele căzătoare/ astfel se face că ele se lasă/ numai când sună ora de culcare./ Atunci cerul rămâne neprivit/ și fiecare stea de capul ei,-/ iar cine nu a adormit/ are dreptul la o pasăre cântătoare,/ la două, la trei...” (*Zicere*, IX, 66). Raportul pe care Nichita Stănescu îl instituie între om, stea și pasărea măiastră (sau înger) poate avea drept moto câteva versuri orifice ale lui Eminescu din *Povestea magului călător în stele*: “Un om se naște – un înger o stea din cer aprinde/ și pe pământ coboară în corpul lui de lut,/ A gândurilor aripi în om el le întinde/ și pune graiul dulce în pieptul lui cel mut”. Platon descrisese stelele drept corelativul astrologic al spiritelor umane. Sclipirea stelei îi amintește omului că patria spiritului său este cerul. Naratorul din *Cântec de leagăn pentru arca lui Noe* (XVIII, 88) este “îmbolnăvit de stele ca de râie”. Omul care dorește ascensiunea caută de fapt să recupereze scânteia de divinitate pe care a lăsat-o în cer la coborârea în materie: “Mă fac nevăzut frecând lampa lui Aladin/ Mă rarefiez cu cuvinte cu tot;/ plasă-ntr-o gheară de zeu nedivin,-/ în mine voi prinde stele cu bot” (*Mă fac nevăzut*, IX, 77). Steaua este o esență situată la limita lumii profane; ea aparține sferei luminii și de aceea niciodată nu va descinde în sfera telurică. Rolul de mesager va reveni îngerului (în limba greacă, înger înseamnă vestitor), acesta aducând revelația luminoasă a stelei, ce dă naștere “păsărilor cântătoare”, adică gândurilor contemplative.

În sfârșit, simbolul stelar intervine și în reveriile cunoașterii. Razele stelei sunt “hrana” care astâmpără “foamea” de cunoaștere: “Mâncând raza de la stele,/ ochii mei, burțile mele/

rumegând lumina rece/ albăstresc timpul ce trece” (*Baladă*, XIX, 54). Stelele sunt sursa energiei universale din care se hrănesc toate viețuitoarele pământului, după cum reiese din *Contemplarea lumii din afara ei* (XVIII, 123). În mecanismele de vitrificare a trupului, există o omologie între perechea ochi/privire și perechea stea/lumină. Vaporizarea poetului în lumină presupune transformarea ochiului său în stea. “Steaua cu lumină ondulată” devine “lumina ochilor mei”, deoarece naratorul s-a identificat lui Anthropos, Omul ceresc (*Greșirea cerului*, XVIII, 158).

După cum am mai arătat, simbolul razei stelare este izomorf săgeții. Amândouă joacă rolul de vehicul ascensional, deși au surse diferite. Săgeata este trasă de om spre cer, simbolizând aspirația umană de înălțare. Raza este trimisă de către divinitate spre oameni, ca o săgeată inversată, al cărei vârf e impregnat cu otrava nostalgiei metafizice. Raza este o scară a lui Iacob desfășurată din cer spre pământ, ce permite urcarea spre punctul Aleph. Elanul ascensional este redat perfect ca o *Cățărare pe o rază* (XVIII, 135). Prin anastomoza a două imagini, steaua are aripi (“Aripa razei de la o stea”, *Doină*, XIX, 68), iar pasărea are raze: “Raza acestei păsări zburânde,-/ ochiul, mi l-a îmbolnăvit de zbor” (*Adaptarea la aer*, XVIII, 143). Într-o decodare psihologică a simbolurilor, raza este o lumină intelectuală suprapersonală, o revelație. Pentru a dobândi starea de trezie mistică, poetul îi cere calului “să-mi dai cu raze-n steaua minții” (*Omorârea calului*, XVIII, 108).

Sub lumina “de laser” a stelei, peisajul se abstractizează. Eugen Simion comenta poezia lui Nichita Stănescu prin prisma acestei tendințe spre transparență: “Străpunse de privire, obiectele devin translucide, abstracte, își pierd corporalitatea. De la un punct, ele devin simple figuri geometrice. Universul, în genere, se decantează și capătă lumini și transparențe noi”¹⁶⁷. Nu altceva se întâmplă cu pastelurile lui Cézanne, alt contemplator cu privire abstractizantă. Pragul între imaginile materiale și figurile geometrice, semnalat de Eugen Simion, este reprezentat de simbolul stelar. Dincolo de stea nu mai există corpuri fizice, ci doar sfere și abstracțiuni matematice. Trecerea de la stea la sferă consemnează depășirea ultimului “cer” și intrarea în Empireul Intellectului divin. Universul imaginar își pierde ultimele resturi de materialitate și capătă o limpezime de cleștar. Natura se transformă într-o lume a sferelor. Aici, în “spațiul abstract”, “totul e bazat pe economie;/ pământul este o sferă,/ luna este o sferă,/ soarele este o sferă,/ stelele, sublime, sunt sfere” (*Certarea lui Euclid*, VIII, 141).

¹⁶⁷ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 138.

Demersul imaginar al lui Nichita Stănescu reparcurge traseul străbătut de gândirea greacă de la cosmologiile mitice la cele științifico-geometrice. Reducția corpurilor la sfere presupune aplicarea unui “principiu de indiferență”, conform căruia natura este omogenă și lipsită de predilecții sau preferințe. Introducerea sferei în cosmologie a fost o necesitate de ordin conceptual, dictată de rațiunea în luptă cu gândirea mitică. Abandonând topografia populară și alegând sfera drept model spațial al lumii, Anaximandru a fost primul care a apelat la criteriul de economie logică, după care formele particulare trebuie reduse la forme unice, esențiale. Raționamentul implicit presupus de opțiunea sa este următorul: Cerul este sferic fiindcă este Kosmos, lume armonios structurată, ce se deosebește radical de infinitul amorf al haosului (apeiron)¹⁶⁸. Revoluția geometrică a cosmologiei a fost desăvârșită de către pitagoreici și Parmenide. Pitagora a imaginat nu numai cerul, ci și pământul ca pe o sferă suspendată în centrul universului. “Această idee nouă despre forma pământului [în viziunea populară, pământul era un disc plat] se fonda în epocă mai puțin pe un raționament inductiv cât pe o estetică matematică analoagă celei pe care o va invoca Platon în *Timaios* în favoarea formei sferice a universului”¹⁶⁹. Sporind rigurozitatea în aplicarea principiului de economie matematică, Parmenide vedea ființa însăși ca pe o sferă, exprimând prin aceasta perfecțiunea ei logică: “De jur împrejur, asemenea masei unei sfere bine rotunjite,/ În toate părțile ei deopotrivă cumpănită față de mijloc. Căci nu-i îngăduit/ Să fie ici sau colo cu ceva mai mare sau cu ceva mai mică”¹⁷⁰. Austeritatea imaginară a sferei se subordonează prin urmare unui principiu de economie matematică, specific regimului intelectual.

Toată pleiada de filosofi prin care s-a cristalizat ceea ce numim spiritul geometric grec este evocată de Nichita Stănescu prin figura lui Euclid, autorul *Elementelor*, primul tratat antic de geometrie. Poetul este de altfel prea puțin interesat de personalitatea istorică a lui Euclid. El a făcut din acesta un simbol pentru o anumită dispoziție creatoare, o *forma mentis* – geometrismul. Euclid este o mască pentru eul intelectual al poetului. Sub patronajul său, universul imaginar al *Elegiilor* se esențializează. Imperativul “spiritului de rigoare” este: “maximum de conținut,/ minimum de formă” (*Certarea lui Euclid*, VIII, 140). Principiul acesta de economie imaginară este o extindere a raportului matematic conform căruia sfera este corpul cu cel mai mare volum și cea mai mică suprafață, sau, în cuvintele lui Nichita

¹⁶⁸ Vezi Abel Rey, *La science dans l'Antiquité*, vol. II, *La jeunesse de la science greque*, Paris, 1933, p. 188-189.

¹⁶⁹ Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie greque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1953, p. 20.

Stănescu, cu “cel mai mult trup/ învelit în cea mai strâmtă piele/ cu putință” (*Elegia întâia*, IV, 7). Grație perfecțiunii sale geometrice, sfera este un simbol rezumativ al întregului univers inteligibil.

Sferele sunt “obiecte cosmice” prin excelență. Ele reprezintă “cărămizile” din care e asamblat *Weltanschauungul* imaginar stănescian. Gaston Bachelard distinge două ipostaze ale sferei: ea poate fi privită fie ca un corp substanțial, fie ca o formă geometrică. Prima este o imagine sensibilă și exprimă o *intuiție* metafizică; a doua este un *concept* spațial. “Cine nu își dă seama că, vorbind despre volume, geometrul nu tratează decât suprafețele care le delimitează? Sfera geometrului este sfera vidă, esențialmente vidă. Ea nu poate fi un bun simbol pentru cercetările noastre asupra rotunjimii pline”¹⁷¹. Sferele geometrice vide sunt *cadrlul metric* al universului. Sferele imaginare pline, compacte, sunt *substanța* universului, simbolizând fie ființele individuale, fie Ființa ca un tot. De la platonicieni încoace, majoritatea gânditorilor au considerat că sfera este forma predilectă a ființei, ca expresie a plenitudinii și autonomiei acesteia. “Este necesar, spune Avicenna, ca figura pe care o are un corp simplu să fie circulară, altfel, într-o materie unică, dispozițiile ei diverse ar împiedica-o [să constituie] o forță unică”¹⁷². Sufletele (purusha) oamenilor, din doctrina Shamkya, ființele lui Parmenide, androginul lui Platon sau monadele lui Leibniz au această perfecțiune și suficiență sferică. După Goethe, “organismul se închide în el însuși în forma perfectă a unei sfere”¹⁷³, iar K. Jaspers consideră că “orice ființă pare, în sine, rotundă”¹⁷⁴.

Amândoi izotopii sferei figurează în poezia lui Nichita Stănescu. Ei aparțin deopotrivă regimului intelectual al fanteziei, dar vizează două nuanțe complementare. Sferele compacte, materiale, simbolizează ființele în calitatea lor de *noduri* inextricabile, de monade distincte și impenetrabile. Sferele vide, forme geometrice pure, simbolizează ființele în calitatea lor de *semne* transparente, ce se înglobează ierarhic. Cu alte cuvinte, sferele pline exprimă forma sub care poetul, aflat într-o dispoziție creatoare intelectuală, percepe ființele lumii sensibile, în timp ce sferele goale sunt forma sub care el percepe ființele lumii inteligibile. Cum în general obiectele ce populează lumea *necuvintelor* sunt corelativi obiectivi ai unor experiențe sufletești, se poate spune că sferele pline desemnează anumite conținuturi mentale autonome,

¹⁷⁰ După Platon, *Sofistul*, 244, b, în *Opere*, VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 351.

¹⁷¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1972, p. 211.

¹⁷² Avicenna (Ibn Sina), *Livre des directives et remarques*, Traduction par A.-M. Goichon, Vrin, Paris, 1951, p. 284.

¹⁷³ Citat de Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970, p. 93.

gânduri, reprezentări și intuiții “materiale”, ce nu stau sub controlul eului rațional și sunt opace pentru acesta. Așa sunt amintirile, viziuni sferice de care poetul, în euforia sa ascensională, s-a *rupt* ca de un balast: “Pentru că înot și zbor în sus,/ abia mă mai ajung din urmă/ amintirile/ ca niște bule de aer, unde/ mișcătoare.// Globuri străvezii, globuri reci,/ luminate și întunecate” (*Pentru că înot și zbor în sus*, II, 175).

Dorințele pot fi modelate și ele ca niște sfere, care, impulsionate de un elan levitaționar, îl poartă pe poet spre cerurile metafizice: “Trupul meu viu și sufletul meu viu,/ sau poate mai degrabă dorințele mele,/ le-am ridicat ca pe niște globuri mișcătoare/ spre stele” (*Cântec de om*, II, 110). Modelarea sferică a reprezentărilor și viziunilor mentale este, după Bachelard, o etapă în constituirea identității de sine: “imaginile *rotunjimii pline* ne ajută să ne strângem în noi înșine, să ne formăm o primă imagine despre constituția noastră interioară, să ne afirmăm ființa în mod intim, pornind din interior”¹⁷⁵. Privirea autoscopică a poetului determină structurarea peisajului său mental. Acesta se organizează ca o sferă în centrul căreia se află eul. Aspirațiile și dorințele sunt razele de-a lungul cărora poetul se îndreaptă dinspre eul nuclear spre exterior. Evoluția și împlinirea interioară presupune expansiunea centrului până la perimetrul sferei sufletești. A deveni sferă înseamnă a actualiza virtualitățile spiritului, a *realiza* potențele angelice, a te transforma în zeu.

Atunci când dorește să evite “transumanarea” și să se mențină în stare embrionară, în Increat, poetul refuză să evolueze spre sferă: “În jurul meu mă încolăcesc/ ca să nu-mi dau voie spre sferă/ [...] Mă sfârșesc cu dinții, de bunăvoie,/ nu mă continui mai departe;/ [...] Mă țin atât cât sunt și nu-mi dau voie/ să se deschidă în mine nimic/ în afară de ochi și de gură,/ cu care m-am obișnuit de mic./ Mă țin în propriile mele coaste/ cu toate animalele în frâu/ de disperarea întâmplării/ că în potop s-a prefăcut un râu” (*Stare*, X, 57). Opțiunea pentru evoluția în spirit, în schimb, se manifestă prin *Alegerea sferei* și renunțarea la trup: “Aleg o sferă în care mă înscriu,/ loc al luptelor de seară/ între tot ce este viu/ și tot ce-ar putea să moară.// Brațul și piciorul, da/ pot și fără ele, sternul/ umărul, aidoma/ înjosesc fiind, eternul.// Aleg o sferă. Centrul ei/ îl mut din inimă-n afară” (X, 84). Sfera cu centrul în inimă și sfera cu centrul în afară, în creier, sunt simbolurile celor două regimuri fundamentale ale liricii lui Nichita Stănescu. Sciziunea lor era prefigurată încă în *O viziune a sentimentelor*, poetul repartizându-i fiecareia câte un cosmoid sferic: “Sufletul se împărțea în globuri, cum se-mparte/ coloana de apă-ndoită la vârf spre bazinuri./ Era un glob de pace, un glob de

¹⁷⁴ Citat de G. Bachelard, *op. cit.*, p. 208.

război,/ un glob al visării și unul de chinuri” (*Sufletul în primăvară*, II, 106). Globul visării adăpostește beatitudinea contemplativă, globul de chinuri cuprinde trăirea agonică din lumea sensibilă.

Reprezentarea sferică reprezintă tiparul topologic pe care Nichita Stănescu își va construi universul imaginar. Intuiția apriorică a sfericității interioare iradiază și asupra viziunii cosmologice. “Ființa rotundă își propagă rotunjimea, propagă calmul oricărei rotunjimi”, scrie Gaston Bachelard. “Lumea este rotundă împrejurul ființei rotunde”¹⁷⁶. Din acest moment, se poate vorbi de a doua ipostază a sferei, aceea de cadru cosmic, de substrat metric al universului. O primă imagine cosmologică modelată de a percepția sferică apare în *Sensul iubirii*: “e o lume-acolo, alta, a copacilor și-a mării./ Păsări albe peste turle trag cu aripa volute./ Se rotește marea-n țărături, pietrele țin gustul sării.// Te primește și pe tine sub arcada-i sveltă, du-te!// E o lume care-n jurul soarelui a pus inele” (*Marină*, I, 42). Spațiul amorf al poeziei începuturilor se vede astfel animat de o mișcare centripetă ordonatoare. Deocamdată, acest turbion este destul de haotic, fiind expresia unei explozii de vitalitate, a unei euforii ce reverberează în ecou.

Începând cu *11 Elegii*, însă, vârtejul circular devine o mișcare structurantă, care dă o configurație universului imaginar. Pentru a analiza topografia acestui univers, trebuie cercetat modul în care se distribuie categoriile spațio-temporale între cele două regimuri. În general, pentru gândirea mitică și cea filosofică, lumea esențelor are o natură eleată, atemporală, nesupusă schimbării și alterării, iar lumea fenomenală are o natură heracliteană, în continuă devenire. Contingența ar fi dominată deci de timp, în timp ce transcendentul există (eventual) doar în spațiu, sau este atemporal și aspațial. Această distribuție este răsturnată de Nichita Stănescu. Pentru poetul român, contingența este de natură spațială, iar transcendentul există doar pe axa verticală a timpului. Prin trupul său, omul este prins în rețeaua de determinări și interacțiuni fizice a lumii obiectuale; prin spirit, el creează o breșă în “spațiul fizic” și emerge în “spațiul abstract” al contemplației. De aceea, regimul inteligibil al poeziei lui Nichita Stănescu este fundamental corelat categoriei timpului, iar regimul sensibil – celei a spațiului.

Aceste categorii imaginare trebuie folosite cu grijă, deoarece Nichita Stănescu le dă un conținut personal, care coincide doar în parte cu sensurile lor obișnuite. Când vorbește de timp, autorul *Elegiilor* nu se gândește la curgerea clipelor și a epocilor, la îmbătrânire și moarte, la schimbări și instabilitate, ci la eternitate, deoarece vede eternitatea ca pe o cantitate

¹⁷⁵ *Ibidem*.

nesfârșită de timp. Existența metafizică are “belșug de timp la îndemână”, în timp ce existența contingentă e în permanentă “criză de timp”. Pendularea între lumea de sus și lumea de jos e văzută în *A treia elegie* ca o alternare între “contemplare, criză de timp și iar contemplare” (IV, 17). În *Laus Ptolemaei*, câteva versuri sapiențiale definesc și mai exact relația dintre ele: “Ptolemeu mi-a zis:/ –Două sunt felurile firii de a fi,/ starea belșugului de timp la îndemână,/ adică starea contemplării,/ și starea lipsei de timp, adică/ starea crizei” (VIII, 10).

Pornind de la această distribuție, poetul dă o serie de definiții aparent paradoxale, însă coerente cu axiomele de pornire. Dacă, în termeni uzuali, starea contemplativă este pasivă, statică, pentru Nichita Stănescu ea este activă și dinamică, ducând la schimbare. Existența sensibilă, în schimb, este pasivă și conservatoare, în ciuda mișcării permanente, a zbaterii și metamorfozelor ce o caracterizează. “Contemplația, adică staticul firii,/ cel care din plictiseală se schimbă pe sine;/ criza de timp, adică,/ starea firii care din oboseală/ rămâne-mbrăcată în vechea sa haină,/ în scutecul nașterii sale” (ib). O asemenea răsturnare de perspectivă e de întâlnit în doctrina taobuddhistă, după care “contemplarea are esență activă, iar acțiunea, esență pasivă”. “Meditația asupra primei scheme, comentează Jacob Burckhardt, duce la descoperirea drumului spre eliberarea ființei, în timp ce meditația asupra celei de a doua scheme, cea a «elementului matrice», are ca fruct cunoașterea celor cinci discipline fizice”¹⁷⁷. Valorificarea inversată a acțiunii și contemplației se datorează luării ca punct de reper a eficienței lor mistice. Prin acțiune, omul se integrează în mediu, acționează asupra materiei și devine solidar cu ea; prin contemplație, el transcende lumea materială, se transformă într-o ființă spirituală. Așezat într-o perspectivă similară, Nichita Stănescu vede în contemplație un mijloc de a provoca ruptura identității cu sine și de migrare în euri superioare, în timp ce acțiunea îi apare ca o menținere a eului în limitele condiției de ființă întrupată.

Antropogonia are loc prin ascensiunea umanității din spațiul natural în spațiul artificial și de aici în spațiul abstract. Făpturile care locuiesc în spațiul natural, în lumea sensibilă, au condiția a ceea ce filosofi clasici, un Descartes, un Galileu, numeau *res extensa*. Spațiul abstract, spațiul conștiinței, al gândurilor, ține de *res cogitans*. În mod obișnuit, oamenii trăiesc în spațiul artificial, într-o condiție intermediară, cu dublă natură, atât de *res extensa* cât și de *res cogitans*. Trupul și spiritul se opun prin extensiune și intensiune, prin spațialitate și

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 213, respectiv 214.

¹⁷⁷ Jacob Burckhardt, *Alquimia. Significado e imagen del Mundo*, Plaza y Janes Editores, Barcelona, 1972, p. 141.

temporalitate. Arătam că, după autorul *Respirărilor*, “Invenția timpului este o invenție tipic umană; oamenii colaborează cu universul adăugându-i timp” (XX, 53). Dacă mediul natural există spațial, mediul abstract, ca orizont generat de conștiința umană prin conversiunea fotonilor în secunde, există temporal. Timpul are o origine subiectivă, dar el începe să existe în mod obiectiv, să se propage în natură, ca o dimensiune suplimentară a acesteia. În marele poem filosofic *Contemplarea lumii din afara ei*, poetul imaginează pământul ca sursă cosmologică a timpului: “Iată credința;/ aici se creează timp într-una;/ se produce timp,/ se moare și se naște timp,/ se mănâncă timp,/ se vinde timp,/ se depune timp,/ se modifică timp,/ se risipește timp,/ se economisește timp.// De foarte departe/ se poate confunda/ acest punct albastru/ cu timpul” (XVIII, 128).

Nichita Stănescu arăta într-un eseu că “natura materiei universale” este “lumina încorporată în diferite forme” (*Dintr-un abecedar marțian*, XX, 49). Omul poate elibera lumina reificată în obiecte prin înghițirea (cunoașterea) lor. El joacă rolul de conversor cosmic: “Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său. Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa” (*Ce este omul pentru marțieni?*, XX, 53). Prin contemplație, omul eliberează lumina înghețată în imobilitatea spațială și o redă mișcării astrale, sub formă de gânduri. În acest sens “timpul este de fapt lumină. În acest sens unitatea cea mai mică de timp este fotonul” (*Timpul ca lumină*, XX, 86). Spațiul (“ondula întinsă”) și timpul (lumina în mișcare) sunt prin urmare două dimensiuni invers proporționale, creșterea uneia determinând reducerea celeilalte.

Regula de excluziune după care interacționează aceste două dimensiuni e dată de un principiu filosofic cu originea la Parmenide, comentat, printre alții, și de Bergson, pe care Nichita Stănescu îl dă drept “fals citat din Euclid” (Euclid fiind eul geometric al poetului): “Postulat: Nici un lucru nu poate să ocupe același spațiu în același timp cu un alt lucru” (VIII, 137). E un principiu ce statuează impenetrabilitatea ființei-în-sine. Două obiecte care există simultan nu pot ocupa aceeași unitate de spațiu, nu pot coexista decât ocupând două locuri diferite. Ele pot însă să ocupe același spațiu, dacă aceasta se întâmplă în momente temporale diferite. Suprapunerea lor totală, atât în timp cât și în spațiu, ar implica pulverizarea identității atomice a cel puțin unuia din ele, adică neantizarea lui. Cum se poate deci să coexiste “sufletul și trupul?/ Dar helful și helvolul?” (VIII, 139), se întreabă poetul. Acest lucru este posibil pentru că sufletul și trupul nu sunt similare, ci complementare: unul este *res cogitans*, celălalt e *res extensa*. Sufletul există doar pe axa timpului, în mediul abstract, și nu ocupă spațiu; trupul există doar în spațiul natural, nu însă și în timp. Sufletul coexistă cu trupul, dar

într-o dimensiune perpendiculară față de coordonatele spațiale ale acestuia.

Nu se exclude decât obiectele de același fel: obiectele sensibile nu pot coexista în același spațiu, cele inteligibile nu pot coexista în același timp. Obiectele cu naturi diferite, în schimb, tind să se suprapună între ele, însă pe dimensiuni diferite. Ființele abstracte sunt “flămânde” de ființele concrete, generalul este atras de particular, ca un arhetip ce își “devoră” avatarii. Legile de excluziune, respectiv de incluziune, sunt formulate de eseist în micul tratat speculativ *Marele Trohanter sau despre ritual*: “Ceea ce este nu poate cădea în ceea ce este. Unu nu are mișcare în propria sa unicitate. Nu se poate cădea din unu spre unu. Unu poate să cadă însă pe o piatră, pe un sâmbure” (XX, 324). Atracția între ființele cu grade de generalitate diferite, adică între spațiu și timp, este concepută de Nichita Stănescu ca o dialectică a *golului* și *plinului*. Aceste concepte definesc gradul de abstracțiune al obiectelor respective. Ființele sensibile sunt *vide* în raport cu cele inteligibile. Ele sunt *vide* de sens, de idee, de înțeles, și de aceea atrag la ele *legea* generală, asemeni unor receptaculi materiali gata să primească o semnificație spirituală. (O critică textualistă ar folosi termenii saussurieni de semnificant care implică semnificatul.) “Ideea de vid și de gol, de nimic, mi-a apărut adesea de o tandră naivitate când ea s-a prezentat printr-o absență. Îmi închipui, uneori, că obiectele întruchipează vidul. Se cade în obiecte. Numai vidul poate avea formă” (ib.).

Ființele inteligibile, în schimb, sunt ființe *pline*, umplute de sens. Lumina–timp, elementul eteric al universului metafizic, este cea mai compactă și consistentă existență. Ea este însăși *legea* care conferă semnificație tuturor lucrurilor. Astfel încât “tot ceea ce pare plin este de fapt gol și tot ceea ce nu pare a avea consistență (de pildă lumina) are de fapt consistență prin mișcare. [...] Vom considera piatra ca pe o bulă de vid și numele pietrei ca pe o probă de material solid” (*Avatariile bunului simț*, XX, 109). Lumina care străbate mediul cosmic este un “zid curgător”. În mijlocul acestui flux fotonic compact, obiectele sensibile sunt asemeni unor bule de aer în apă. “Uneori mi se pare că un miel reprezintă un loc mai gol în spațiu decât distanța dintre două stele. [...] Sferă de vid în alergare se arată a fi iepurele, în piatra existenței. Orice obiect întrerupe timpul. Orice ființă întrerupe lumina.” Orice om, ca ființă cu două naturi, reprezintă, prin natura sa corporală, un vid căscat în spațiu, iar prin natura sa spirituală, o revărsare de substanță abstractă: “Trupul meu este o enclavă în zidul curgător. Sufletul meu este o invazie în vid” (*Marele Trohanter sau despre ritual*, XX, 324). Sensurile metafizice exercită o continuă presiune asupra mediului contingent, asemeni privirii divine care sfredelește făpturile create.

Presiunea Ideilor (în sens platonician) *pline* asupra fenomenelor *goale* este numită de

eseist *gravitație*: “Mă apasă ceea ce există pentru că se prăbușește în mine. Formă a privirii, dacă nu chiar privire din afară înlăuntru, este gravitația”. Sau, și mai explicit: “Mai întâi trebuie să se iște un gol ca mai apoi să apară umplerea. Gravitația este o continuă umplere. Forma și starea obiectelor reprezintă acțiunea umplerii” (ib.). “Acțiunea umplerii” constituie o adevărată lege speculativă, similară celei a deglutiției și înglobării. În *Elegia a doua, getica*, naratorul se arată speriat de posibilitatea ca în mediul contingent să se iște o ruptură, deoarece vidul provoacă o cratofanie. Scorbura căscată într-un copac, piatra crăpată, podul rupt, groapa în asfalt, rana în trup sunt goluri ce tind să fie umplute imediat de către zei. Zeul ne apăsă ca un simbol al *rupturii*, “pentru că el/ apăsă tot ceea ce se desparte de sine”. El este o Idee care coboară într-un obiect fizic, transfigurându-l, făcându-l să-și transceadă condiția terestră.

Care este deci metrica spațio-temporală imaginată de Nichita Stănescu? În universul sensibil, obiectele se exclud spațial și coexistă temporal; ele se distribuie *unul lângă celălalt*, se înșiruie într-un lanț. În universul inteligibil, ele coexistă spațial și se exclud temporal. Ele se află *unul într-altul*, dar la momente diferite. Cum cantitatea (belșugul) de timp este direct proporțională cu gradul de abstracțiune, axa temporală trebuie imaginată ca o scară de mărime (de generalitate) a obiectelor. Obiectul mai abstract este mai mare decât obiectul mai concret; obiectul mai mare este *ulterior* temporal obiectului mai mic. Obiectele cele mai concrete se află la nivelul zero al axei temporale. Marele Zeu, care înghite totul, se află la capătul final al axei timpului, în punctul de la infinit unde are loc apocatastaza. Având în vedere că ele ocupă toate același spațiu, se poate spune că ființele inteligibile se înglobează unele pe altele, în funcție de mărimea (generalitatea) lor, ordinea înglobării descriind succesiunea lor în timp.

Obiectul inteligibil cu valoare prototipală este sfera, ceea ce înseamnă că universul metafizic arată ca un șir de sfere ce se înglobează una pe alta. Iată o astfel de imagine, bazată pe omologia mater-materie (Pământul-mumă), în care privirea merge înapoi, spre Increat: “îmi închipui lumea/ ca pe o femeie gravidă. În pântecul ei/ globul pământesc. În pântecul globului/ pământesc/ o femeie gravidă. În pântecul ei/ altă femeie gravidă” (*Bătrânii*, VII, 114). Procedul poetic pe care Rodica Zafiu îl numea “repetarea unui tipar sintactic” servește drept principiu cosmologic. Geometria universului inteligibil, ca șir de sfere înglobate una într-alta, este obținută prin raționalizarea maximă a complexului deglutiției și a schemei înghițirii. Ființele care se mănâncă în ordinea ierarhică a generalității lor sunt reduse la forma cea mai abstractă – sfera. Sfera este, în fond, echivalentul geometric al figurii antropomorfe a zeului. Pentru Parmenide, sfera este chiar forma zeilor, deoarece aceștia reprezintă perfecțiunea. După Jung, centrul psihic, proiecție în om a centrului divin, este vizualizat în

visuri ca o sferă luminoasă, hipnotică. Pe această bază, crede el, se explică imaginarea divinității ca un *numinosum* globular. A fi înghițit de zeu sau a te înscrie în sferă simbolizează deci atingerea acelui punct nuclear al psihismului – sinele –, care determină “transumanarea”. Fiecare zeu este arhetipul unei specii, fiecare sferă este un model al totalității, este o lume.

Cosmologia stănesciană se subsumează unui arhetip mitic foarte răspândit. Neoplatonicienii imaginau universul ca pe o emanație de sfere concentrice: Unul – Intelectul – Sufletul lumii – Lumea. Astronomia ptolemeică descrie lumea ca pe o suită de “ceruri” descrescătoare, reprezentând planetele. Arabii au preluat și ei schema universului emanatist, la Avicenna cosmogonia având loc prin emanație de sfere concentrice, de la sfera periferică până la cea din centrul pământului¹⁷⁸. Sinteza cea mai grandioasă se află la Dante, al cărui univers este alcătuit dintr-o suită de cercuri concentrice: Pământul – sfera apelor – sfera aerului – sfera focului – cercul Lunii – al lui Mercur – Venus – Soare – Marte – Jupiter – Saturn – Cerul stelelor fixe – Primum movens – Empireul, unde ierarhiile îngerești și sufletele preafericiților sunt și ele așezate pe treptele unui amfiteatru (“roză mistică”) împrejurul lui Dumnezeu. Dante este fascinat de complexitatea roților celești: “Alt cer în juru-i își rotea vâlvoarea,/ cuprins și el de-al treilea în strânsoare/ și tot așa, de-a rândul, cât e zarea”¹⁷⁹. Kabala concepe de asemenea cosmogeneza ca pe o emanație de lumi sferice, descrise în termeni de miez și coajă: “Centrul original e lumina cea mai ascunsă, de o finețe, o delicatețe, o puritate dincolo de orice înțelegere. Extinzându-se, acest punct interior devine un «palat:», care e ca un înveliș al centrului. [...] «Palatul» se extinde la rândul lui în ceea ce constituie învelișul său, lumina originală. Iar de aici, urmează înveliș peste înveliș, fiecare învelindu-l pe cel anterior, precum membrana învelind creierul. Și fiecare membrană devine un nou creier pentru membrana următoare”¹⁸⁰.

Pe o asemenea dinamică imaginară se dezvoltă *Elegia oului, a noua*, un adevărat poem cosmogonic. Increatul, a cărui stare embrionară era explorată în *Elegia întâia*, a ajuns la maturitate și e pe cale de a se naște. După cum am văzut, spațiul uterin e imaginat ca un ou, pe care ființa îl sparge prin elanul său anabazic. Dar orizontul lumii proaspăt descoperite se relevă a fi la rândul său coaja interioară a unui alt ou, cu mult mai mare, care trebuie și el spart: “Sar cojile negre deodată/ și iată-mă, iarăși, suav,/ închis într-un ou mult mai mare,/

¹⁷⁸ Toufic Fahd, *La naissance du monde selon l'Islam*, citat de *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, p.237.

¹⁷⁹ Dante, *Paradisul*, XXVIII, 28-30.

¹⁸⁰ *Le Zohar. Le Livre de la Splendeur*, Extraits choisis et présentés par Gershom Scholem, Traduit de l'anglais par Edith Ochs, Editions du Seuil, 1980, p. 28.

clocit de-o idee mai mare,/ gălbenuș jumătate, pasăre jumătate, într-un joc cu pași pe furate./ Ou mare! Silabă răcnită/ într-o perpetuă creștere smulsă/ fără tavan stalactită/ sedusă./ Ouă concentrice, negre, sparte/ fiecare pe rând și în parte./ Pui de pasăre respins de zbor,/ străbătând ou după ou,/ din miezul pământului pân' la Alcov,/ într-un ritmic, dilatat ecou” (VI, 112). Lumile pe care le străbate naratorul nu sunt lumi paralele, alternative, ci lumi succesive. Nu se poate intra într-un nou cer decât după asimilarea cerului inferior, ceea ce presupune continua evoluție și creștere a ființei. De fiecare dată când un orizont existențial este pe cale de a fi depășit, acesta ia forma oului, deoarece naratorul îl resimte ca pe un spațiu gestant în care el se pregătește de transcendere. Destinul cosmic al omului e o continuă evoluție “în salturi”. Gaston Bachelard ar identifica în exasperarea poetului din *Elegia oului* un “complex al lui super-Iona”, similar celui trăit de personajul omonim al lui Marin Sorescu, care, la ieșirea din chit, descoperă că acesta fusese înghițit de un chit mai mare și așa mai departe.

Oul este un spațiu gestant, unde energiile întunericului se transmută în lumină. Atunci când realitatea înconjurătoare îl deprimă, poetul imaginează un ou cosmic – Egg – în care să remodeleze “lumea trăită rău” în “lumea cea visată”, să facă din țărână – spirit. Un asemenea ou nu aparține lumii telurice, el există într-o altă dimensiune, cea a timpului metafizic. De aceea, remodelarea nu poate avea loc decât în starea contemplativă; atunci când o dorește, dar nu poate să o atingă, poetul este cuprins de deznădejdea claustrofobului incapabil să evadeze dintr-o închisoare: “O, nu există nici un ou/ din care să se nască/ lumea trăită rău, din nou/ în lumea cea visată și cerească.// [...]// Egg, tu nu ești, Egg, nu ești/ în timpu-n care sunt și sunt/ Pământul nu e ou, el nu/ va naște din pământ, pământ” (*Egg*, VIII, 135).

Sfera este figura geometrică ideală pentru a servi drept suport imaginar dialecticii miez–coajă și a cosmogoniei “în salturi”. Amândouă ipostazele sferei – cea de esență monadică și cea de cadru cosmologic – conlucrează la structurarea universului. Sfera plină, comprimată, reprezintă Increatul nuclear, ființa centrală din perspectiva căreia spațiul dimprejur se organizează în cercuri concentrice. Sfera goală, dilatăta, servește drept boltă, spațiu infinit și totodată limitator. Ea este Cerul. La rândul lui, punctul central este o boltă pentru un alt punct central, infinit mai mic, în timp ce bolta cerească nu este decât un punct în centrul unei sfere superioare; și așa mai departe. “Contemplat din afara lui”, din perspectiva bolții astrale, Pământul este și el doar un punct central: “În genere și văzut de la mare distanță,/ între oameni, animale și plante/ nu există nici o diferență./ Este o planetă de mărimea unui punct/ pe care diferite puncte/ se socotesc a fi stăpâne./ De la distanță,/ nu se poate adjuceca cine

este stăpânul planetei,/ care punct stăpânește punctul” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 123). Când Eminescu vedea pământul și locuitorii săi în termeni microscopici, o făcea pentru a scoate în evidență, în registru romantic, biblicul *vanitas vanitatum*. Reducând toate faptele la puncte, Nichita Stănescu nu urmărește decât să demonstreze echivalența lor din perspectiva Intellectului cosmic. Privite sub unghiul generalității, toate ființele se reduc la esențe monadice, echivalente între ele. “Astfel, scrie într-un loc Anton Dumitriu, cu cât ne apropiem de lumea absolută, de realitatea metafizică, relațiile se șterg, lumea formală se consumă, până când se anulează complet, iar tot universul s-ar reduce, în acest caz, pentru ochiul obișnuit, la nimicul absolut, la un punct matematic”¹⁸¹.

Punctele sunt “cele mai mici existențe” (*Aleph la puterea Aleph*, VIII, 59), dincolo de care se întinde domeniul latenței, al Increatului. Prin simbolurile complementare ale punctului (centrul) și sferei se închide marea buclă a universului inteligibil. Prin ele, se dezvăluie omologia profundă dintre Increat și Marele Tot¹⁸². Increatul este centrul punctului–ou. El este zeroul, iar coaja oului este pentru el un cer interior. Maturizarea embrionului are loc prin expansiunea embrionului până la dimensiunile bolții interioare. În acest moment, el devine un Mare Tot, care umple perfect oul și sparge coaja acestuia, ieșind într-un univers superior. În jurul său, el descoperă o altă boltă, mult mai mare, față de care nu este decât un punct infim. Aspirația metafizică îl poartă din nou spre înălțimi, îl face să se contopească cu fluidul luminos, până când va deveni din nou un Mare Tot, de ordin superior. Și aventura metafizică va continua cu o nouă spargere, o nouă naștere, o nouă ascensiune. Ființa care atinge stadiul de Mare Tot devine automat și un Increat în raport cu un cosmoid superior. Marele Tot anterior și Increatul ulterior sunt două fețe ale aceluiași punct de articulare între două niveluri ontologice. În schimb, distanța dintre Increatul inițial și Marele Tot final al unui cosmoid măsoară chiar dimensiunea acestui cosmoid, axa care unește începutul și sfârșitul, josul și susul. Această axă este, de fiecare dată, infinită, fiecare cer fiind un univers în sine.

Nichita Stănescu a speculat mult asupra ideii de infinit, aducând în joc concepte și reprezentări din teoria mulțimilor. La începutul secolului nostru, Georg Cantor a ierarhizat mulțimile infinite în funcție de “tăria”, de “densitatea” lor. Aceasta a presupus înlocuirea ideii de infinit potențial (mulțime căreia nu i se poate atinge capătul) cu ideea de infinit actual (mulțime infinită văzută ca un întreg, ca și cum capătul ei ar fi fost atins). Cantor a constatat

¹⁸¹ Anton Dumitriu, *Marea ignoranță*, Extras din *Revista de Filosofie*, nr. 2, 1936, p. 23.

¹⁸² Primul care a folosit această sintagmă pentru a desemna absolutul stănescian a fost Mircea Martin (“Suprapunere a ființei cu Marele Tot”), în *Generație și creație*, E.P.L., București, 1969., p. 15.

faptul că mulțimile infinite nu sunt echivalente între ele, că pot fi ierarhizate, în funcție de puterea lor, într-un șir crescător (mulțimea numerelor naturale – mulțimea numerelor reale – mulțimea funcțiilor definibile pe mulțimea numerelor reale etc.). Fiecare dintre ele reprezintă o clasă superioară de infinit. De aceea, coborârea din Marele Tot în Increat poate fi descrisă de Nichita Stănescu ca o “prăbușire din infinit”. Cum Increatul este la rândul lui un Mare Tot față de cosmoidul inferior, poetul specifică: “Un infinit care cade din infinit” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33).

Zborurile de la un cer la altul sunt salturi din infinit în infinit. Nichita Stănescu atribuie sferelor cosmologice puterea mulțimilor infinite, al căror număr de ordine – cardinalul mulțimii – se notează în matematică cu *alef*. “Afectată de diferiți indici, prima literă a alfabetului ebraic exprimă, în teoria lui Cantor, diferite numere cardinale transfinite. Indicele zero corespunde puterii numărabilului, simbolizat prin șirul numerelor naturale: 1,2,3,...,n,... Alef unu se obține prin ridicare lui alef zero la puterea alef zero. [...] Operația de ridicare la putere (de exponent egal cu baza), aplicată în mod succesiv, pornindu-se de la alef zero, conduce la numere cardinale din ce în ce mai mari, neexistând în această privință nici o limitare”¹⁸³. Analizând poemul *Aleph la puterea Aleph*, Solomon Marcus vede în “varianta” stănesciană a teoriei cardinalelor transfinite un mod de exprimare a creșterii exponențială a universului. “L-am întrebat odată pe Nichita Stănescu de unde cunoaște această teoremă. Poarta spre universul lui Cantor îi fusese deschisă de profesorul său de matematică din liceu, Ion Grigore [...]. Poetul a fost fascinat de această teoremă, văzând în ea o expresie lapidară, deosebit de sugestivă, a escaladării exponențiale cu care ne asediază timpul, escaladare care depășește dimensiunea umană a percepției realității”¹⁸⁴.

Deconstruind teoria mulțimilor, Nichita Stănescu articulează conceptele acesteia într-un sistem propriu, care nu e decât *Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică*, după titlul unuia din eseurile din *Respirări*. Fiecare ființă se află înscrisă într-un cosmoid, undeva pe axa care leagă Increatul de Marele Tot. Ea poate fi localizată în funcție de depărtarea sa față de aceste două limite. Distanța până la Marele Tot e numită de poet *gradul de interioritate*, iar distanța până la Increat, *gradul de infinit*. “Fenomenele manifestându-se numai în interior, nu au decât grad de interioritate față de infinit, și grad de infinit față de interioritatea absolută” (XX, 315). Reducerea unei ființe la un punct înseamnă reducerea ei la

¹⁸³ Solomon Marcus, *Timpul poetic*, în XXIV, p.197.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

dimensiunea “interiorității absolute”. Speculațiile asupra punctului (pe care le analizăm în capitolul închinat Increatului) nu pot fi corect înțelese decât în prezența dimensiunii complementare, infinitul. Pentru a vedea fapăturile terestre ca pe niște puncte, naratorul trebuie să urce cât mai mult pe scara infinitului, până la a atinge bolta sferei. De aici doar e posibilă *contemplarea lumii din afara ei* și identificarea pământului și a locuitorilor săi cu niște puncte. Din această perspectivă, știința Fizicii devine o meta-fizică, sau o Fizică așa cum e concepută și trăită de către “marțieni”, de antitereștri, pentru care “orice fenomen este în centrul infinitului, deci, orice fenomen este egal cu orice fenomen, iar orice lucru este identic cu orice lucru”. Și poetul își continuă demonstrația: “O să fiu întrebat: Bine, dar o capră este egală cu un avion și acesta, identic cu un curcubeu? Răspunsul la această întrebare este: Da. Din punctul de vedere al Fizicii” (XX, 315).

Gradul de interioritate și *gradul de infinit* sunt corelativii altor două concepte din panopia lui Nichita Stănescu: imobilitatea, respectiv “viteza de existență” unui fenomen. Toate lucrurile apar prin încetinirea vitezei luminii și condensarea câmpului fonic în materie. Cu cât o ființă are un *grad de interioritate* mai mic și un *grad de infinit* mai mare, cu atât ea are o viteză mai mare și rămâne mai aproape de condiția luminii, deci a absolutului. Cu cât are un *grad de interioritate* mai mare și un *grad de infinit* mai mic, cu atât ea se apropie de condiția Increatului, a staticului, a “ondulei oprite”. Deși sunt identice ca aspect, punctele pot fi deci deosebite după viteza lor de existență. Rapiditatea e domeniul abstracțiunilor, al gândurilor călătorind cu viteza luminii; lentoarea este domeniul concretului, al materiei inerte.

Două animale fabuloase exemplifică aceste două moduri de existență, *cerbul strețin* și *peștele vidros*. Imaginea lor e construită prin proliferarea în trepte a unei comparații, proliferare menită să sugereze gradul superlativ al vitezei, respectiv al imobilității: “Așa cum față de mișcare stâncilor/ mișcarea arborilor pare iute ca raza/ Așa cum față de mișcarea petalelor florii/ mișcarea omului pare iute ca raza,/ iute ca raza față de mișcările omului/ e alergarea cerbului strețin” (XVIII, 207). Printr-o comparație în cascadă în sens invers, poetul coboară de la viteza umană la viteza ierburilor, apoi a brazilor, iar apoi a pietrelor, pentru ca în funcție de aceasta să definească lentoarea încremenită a peștelui vidros. Prin “săgetarea”, respectiv “harponarea” acestor animale, poetul se identifică uneia sau alteia din cele două forme de existență, cea a vitezei gândului și cea a imobilității materiei. Ca animal mitic,

cerbul este o “stihie a firii, emblemă a naturii nedomesticite”¹⁸⁵. La Nichita Stănescu, cerbul strețin este, asemeni calului, un simbol al instinctelor dominate, ce servesc drept vehicul spiritului în zborul său astral. Peștele ce vine din ținuturile “Vidrosului”, “image la superlativ a învâltorărilor de ape”, “groapă fără fund, plină de taine și puteri ascunse, sălbatică și de nestăpânit pentru puterile omului”¹⁸⁶, adică din inima haosului, este un locuitor al inconștientului atavic, unde orice mișcare a spiritului se amortizează în materie gelatinoasă.

Regimul sensibil se află în partea de jos a scării vitezelor de existență, iar regimul inteligibil, în partea de sus, în zona vitezelor cosmice, relativiste. Cu cât sunt mai concrete, cu atât ființele au o viteză mai lentă și dispun de mai puțin timp: “Ne diferim unii de alții prin viteză./ Ne este comună numai singurătatea./ Viteza de existență a unei pietre/ e mai lentă decât viteza de existență/ a unui cal./ [...]// Piramidele au însemnat viteza cea mai leneșă” (*Câteva generalități asupra vitezei*, VIII, 18). În mod similar, cu cât ființele sunt mai abstracte, cu atât viteza lor se accelerează, tinzând spre viteza luminii. “Viteza cea mai mare a unui număr/ este viteza gândului”, afirmație ce reformulează percepția folclorică asupra călătoriilor șamanice, care, în stare decorporalizată, se fac “iute ca gândul”. Al. Condeescu a observat că, datorită vitezei sale infinite, gândul poate anula discontinuitatea materiei și reface, printr-un paradox einsteinian, un continuum de tip luminos, în care momentele temporale coexistă în simultaneitate (*Cuvânt înainte*, XXV, 25). Această dimensiune temporală compactă, lipsită de dimensiuni metrice, este *spațiul abstract*. Ființele care evoluează în el au cele mai mari viteze de existență. Acesta este cazul numerelor, esențe pitagoreice: “Numerele sunt abstracte./ Cea mai mare viteză a lor/ este viteza cea mai abstractă” (*Aleph la puterea Aleph*, VIII, 60). Scara vitezelor măsoară gradul de concretețe, respectiv de generalitate al ființelor.

Există în aceste speculații anumite elemente de fizică relativistă. Discutând despre ființe ca despre niște numere corelate unor puncte, poetul arată că punctele cele mai rapide au numărul (cardinal) cel mai mare: “Un număr în viteză este mai mare/ decât un număr care stă./ Cu cât viteza e mai mare/ cu atât/ numărul e mai mare” (ib). Conform cosmologiei einsteiniene, cu cât crește viteza unui corp, cu atât crește masa relativă a acestuia. Corpurile cerești aflate la limitele universului, ce se deplasează cu viteze apropiate de viteza luminii, au mase inimaginabile, relativiste. La Nichita Stănescu, creșterea vitezei unui punct determină

¹⁸⁵ Mihai Coman, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 197.

creșterea gradului său de abstracțiune. Cu cât se deplasează mai repede, cu atât un număr devine mai mare decât alte numere.

Nichita Stănescu ajunge pe această cale să dea o definiție poetico–matematică punctului original, cel care, în *Scrisoarea I* a lui Eminescu, creează prin mișcarea sa cosmosul. În sistemul lui Cantor, mulțimile infinite au niște proprietăți care par să ignore legea terțului exclus din logică. În *Paradoxurile infinitului*, B. Bolzano arăta că, în mulțimile infinite, partea poate fi egală cu întregul, dacă are același cardinal cu acesta. Spre exemplu, un segment al unei drepte are tot atât de multe puncte câte are dreapta întreagă, infinită la ambele capete. La Nichita Stănescu, această lege are următorul corespondent: “Partea poate fi egală cu întregul,/ dacă viteza părții este egală cu viteza/ întregului”. Pornind de la această axiomă, poetul dezvoltă cu acuratețe o demonstrație de logică paradoxală: “Orice număr poate fi egal/ cu restul tuturor numerelor/ dacă viteza lui este egală sau/ întrece/ viteza tuturor numerelor.// [...]// Punctul cu viteza cea mai repede/ este tatăl tuturor punctelor./ Numărul său, care este numele său,/ este tatăl tuturor ideilor.// [...]// Zic:/ Dacă un punct poate fi egal/ cu toate punctele,/ numărul lui/ poate fi egal cu toate numerelor/ punctelor” (*Aleph la puterea Aleph*, VIII, 60).

Punctul care are viteza de existență a luminii este “tatăl tuturor punctelor”. El este infinitul. Făpturile care evoluează cu viteze metafizice tind să se identifice acestui punct infinit, care este Marele Tot. *Fizica* speculativă inventată de Nichita Stănescu urmărește să “demonstreze” intuitiv posibilitatea omului de a atinge, în ciuda limitării sale, a condiției de *parte*, conștiința *întregului*. Divinitatea care domnește peste universul *necuvintelor* nu este atât o persoană, cât un loc geometric, o stare de totalizare care își așteaptă ocupantul. Poetul amenajează infinitul ca pe un punct care să permită expansiunea ființei umane în întregul univers. Un asemenea discurs, amintind de mistica neoplatonică, a mai ținut la noi Anton Dumitriu: “Poate că ar fi posibil să extindem conștiința, să-i lărgim dimensiunile, așa fel ca ea să nu mai palpitate ca o flacără săracă numai deasupra personalității noastre, a subiectului, ci să cuprindă un spațiu și un număr de corpuri din ce în ce mai mare... și apoi să cuprindă într-o văpaie uriașă întreg universul”¹⁸⁷. Cristian Moraru a descoperit consecințele senzației de difuziune în Marele Tot până și în sintaxa stănesciană: “Numai așa putem explica «personalizarea» unor verbe nepersonale de tipul «plouă», «ninge». Expansiunea eului în cosmos înseamnă, pe lângă subordonarea universului, și preluarea tuturor funcțiilor acestuia,

¹⁸⁷ Anton Dumitriu, *op. cit.*, p. 23.

fenomenele naturii aflându-și așadar o sursă individualizată, devenind conjugabile și raportabile la persoana poetică, singură, izolată de restul lumii, suportând doar compania lui «Nimeni»¹⁸⁸.

Centrul geometric unde ființa intră în rezonanță cu universul e numit de Nichita Stănescu *Aleph*, prima literă a alfabetului ebraic, prin care, în teoria mulțimilor, sunt desemnate cardinalele transfinite. Scriind-o cu majusculă, autorul *Elegiilor* îi redescoperă simbolului matematic valoarea de literă sacră. Dacă *alephurile* desemnează mulțimile infinite, *Aleph* desemnează prototipul acestor mulțimi, Ideea de infinit. El este însuși Logosul creator, mai exact, este prima literă a alfabetului mistic prin care Dumnezeu a făcut lumea. O întreagă latură a Cabalei s-a centrat pe cercetarea combinațiilor numerico-literale ale alfabetului ebraic și ale sistemului decimal, cu convingerea că descoperirea formulelor originare conferă celui care le deține puteri demiurgice. Corespondențele între cifre și litere, precum și translațiile între matematică și poezie imaginate de Nichita Stănescu amintesc de operațiile cabalei practice: “Renunțăm deci, să ne exprimăm în cele zece cifre și o luăm de la capăt, folosind sistemul mai complex de cifre, numit litere, cu care vom face ecuații și amestecuri savante. Fiecare cuvânt, dacă l-am scrie cu cifre, iar nu cu litere, și-ar găsi corespondența într-o ecuație. A ști să vorbești înseamnă de fapt a ști matematică” (*Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică*, XX, 314). Alchimia numerico-literală practică de poet urmărește să distileze “limba originară” a lui Dumnezeu, a cărei literă inițială este *Aleph*. Creația lumii a început cu ea, deci *Aleph* este centrul universului.

Pentru a imagina acest loc, poetul apelează din nou la categorii translogice, paradoxale, preluate din gândirea religioasă. Centrul mistic este ubicuu (“Interioritatea absolută, adică punctul central, locul cel mai interior al infinitului, se poate afla oriunde”, *ib.*, 315), căci, după cum spune Pascal, universul este “o sferă al cărei centru e pretutindeni, a cărei circumferință nu e nicăieri”¹⁸⁹. Privit de aici, universul se dispune izotrop în jurul privitorului. *Aleph* este izvorul Logosului, al *legii* care ordonează lumea, al generalului după care sunt modelate manifestările particulare. Intrarea în *Aleph* conferă ființei cunoașterea absolută. El este identic oglinzii divine descrise de Dante în Divina Comedie, “cea de veci oglindă,/ ce prinde-n luciul său tot ce-i pe lume,/ dar ființa ei nu-i nimeni scris s-o

¹⁸⁸ Cristian Moraru, *Ceremonia textului. Poeți români din secolul XX*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 220.

¹⁸⁹ Pascal, *Les Pensées*, Paris, 1930, p. 27.

prindă”¹⁹⁰, oglindă a esențelor, care înlătură aparențele și umbrele din lume. Citind în ea, Adam, omul prototipic, cunoaște nemijlocit gândurile celorlalți oameni. Anabaza poetului urmărește accesul în acest centru absolut și transformarea sa într-un ochi atotcunoscător. “Acolo, în locul de unde,/ deodată, se vede totul”, privirea obișnuită este înlocuită de clarviziune divină: “Ar trebui nu ochi/ ci vederea ca oul/ E literă scrisă de jur împrejur/ cum aerul de jur împrejurul globului,/ cum carnea de zeamă a piersicii/ de jur împrejurul sâmburelui creieros” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33). Speculațiile parafilosofice din *Aleph la puterea Aleph* sunt concepute de poet “aflându-mă în punctul numit Aleph” (VIII, 59).

Pătrunderea în ochiul zeului este echivalentă imaginar cu înscrierea într-o sferă: “Acum vom sta înlăuntrul unui ochi/ văzuți din toate părțile./ Sfera ne va-nconjura glorios/ deodată, cu hărțile:/ Copaci cu vârfurile întoarse spre noi/ munți, orașe, catedrale...” (*Cântec*, X, 85). Aici converg axele tuturor veticalelor, care au devenit razele unei unice sfere. În cabală, centrul demiurgic este denumit *sfântul sfinților*: “Aici, totul se confundă într-o gândire unică ce se întinde asupra universului [...]. În sfârșit, în starea aceasta, creatura nu se mai deosebește de creator; aceeași gândire îi luminează, aceeași voință îi animă; sufletul, la fel cu Dumnezeu, dă ordine universului, și ordinele pe care el le dă, Dumnezeu le îndeplinește”¹⁹¹. Gnoseologie și ontologie se contopesc: “Aleph! Iată punctul din care/ se vede sensul întregului, ca și cum/ sensul ar fi însuși întregul” (*Aleph la puterea Aleph*, VIII, 54). Devenit lumină cognitivă, pentru narator “a vedea nici nu mai înseamnă/ a vedea”, ci *a fi* universul cunoscut.

Ochiul demiurgic nu este numai interioritatea absolută – centrul ubicuu al sferei cosmice – ci și circumferința acesteia. Nichita Stănescu se joacă din nou cu unul din paradoxurile gândirii religioase, pe care Blaga l-ar fi numit antinomie transfigurată. “Dumnezeu, scrie Marsilio Ficino, este centrul a toate, pentru că el e în fiecare ființă mai interior chiar decât își este aceasta sieși. El e de asemeni circumferința lumii, pentru că există în afara a toate și e mai mare decât toate ființele la un loc”¹⁹². Ochiul demiurgic este prin urmare nu numai centrul adimensional, ci și bolta cosmosului, Cerul: “Deodată văzum ochiul triumfiular,/ toți și singur.// Mă-ndepărtam pe raza lui/ atât de iute încât,/ deși la început

¹⁹⁰ Dante, *Paradisul*, XXVI, 106-108.

¹⁹¹ Ad. Franck, *La Kabbale*, citat de Papus (Docteur Gérard Encausse) *La Cabbale (Tradition secrète de l'Occident)*, Editions Dangles, p. 189.

¹⁹² M. Ficino, *Theologia platonica*, citat de A. Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Geneva, 1954, p. 58.

acoperea tot spațiul meu de vedere,/ imediat am distins sprânceana și chipul/ ca și cum mi-aș fi dezlipit/ fața de fața lui,/ sau,/ ca și cum irisul lui ar fi însăși bolta-/ și pupila lui, soarele negru” (VIII, 53). Poetul descrie aici mișcarea opusă celei de comuniune cu Marele Tot, mișcarea de desprindere din acesta. Imaginea e construită cu elemente luate din modelul cosmologic relativist denumit Big-Bang, Marea Explozie. Conform acestui model, universul nostru a apărut dintr-o singularitate inițială, unde materia se afla într-o stare cu totul diferită de cele cunoscute de fizica noastră, concentrată la densități inimaginabile. În etapa imediat următoare, materia a intrat într-o expansiune universală, proces ce continuă și astăzi, fiind vizibil în mișcarea de îndepărtare una de alta a tuturor galaxiilor. Astronomic, recesiunea corpurilor cerești a fost pusă în evidență prin fenomenul deplasării spre roșu a spectrului lor luminos, proporțional cu distanța la care se află de pământ. Corpurile cele mai îndepărtate sunt cele care se deplasează cu cea mai mare viteză, astfel încât marginea universului vizibil e populată de aștri având viteze apropiate de cea a luminii. Tot corpurile aflate “dincolo” de margine nu mai pot fi cunoscute, deoarece semnalele lor luminoase nu mai au suficientă viteză (relativă) pentru a intra în raza noastră de observație. Nichita Stănescu folosește această viziune cosmologică pentru a descrie imensul elan ascensional și de extrovertire ce caracterizează dispoziția metafizică: “Deplasare spre roșu, mereu aceeași deplasare/ spre roșu/ o, linii spectrale ale vieții mele,/ îndepărtare secretă și perpetuă/ a insului de sine însuși,/ pretutindeni și cu atâta pasiune/ încât tot ceea ce se vede ar trebui să nu se vadă/ din pricina răspândirii lui pretutindeni” (*Axios! Axios!*, VIII, 75).

La capătul expansiunii metafizice, Increatul sfârșește prin a acoperi în întregime bolta celestă. Centrul ubicuu ocupă, din interior, întreg volumul sferei cosmice. Cele două capete ale axei verticale, punctul și Cerul, centrul și perimetrul, se ating, prin dilatarea punctului la dimensiunea cerului și densificarea Cerului la concentrația punctului. Acesta este absolutul. În acest moment, Aleph devine Marele Tot. Marele Tot nu mai reprezintă doar prototipul, Logosul divin, ci totul: arhetipul și avatarii, Dumnezeu și lumea creată. În termeni matematici, Aleph ar fi cardinalul mulțimilor infinite, iar Marele Tot este mulțimea tuturor acestor mulțimi, denumită *Universum*. Condiția de întreg absolut a mulțimii tuturor mulțimilor îi creează acesteia un statut paradoxal, pus în evidență de matematicieni precum Bertrand Russell. *Universum* este și parte și întreg, este mulțimea care se include și pe sine ca propriu element. “Aleph la puterea Aleph/ nu e cu puțință”, postulează Nichita Stănescu, pentru a sugera faptul că absolutul este intranscendent. În șirul ascendent de sfere ce se înglobează una pe alta, Marele Tot nu este pur și simplu sfera ultimă și cea mai mare. Cu el ia

sfârșit inclusiv categoria sferei și a “mai marelui”. Prin salturi în trepte, se poate transcende orizontul terestru și contempla lumea din afara ei. Pentru Marele Tot, în schimb, nu există un în *afară* sau un *după*, algoritmii constructivi nu au eficiență decât în interiorul lui *Universum*. “Față de infinit orice fenomen este interior. Infinitul este ceea ce nu are decât interior. O contemplare a infinitului din afara lui nu e posibilă” (*Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică*, XX, 314). Nici o altă mulțime sau sferă nu ar putea fi concepută în afara lui *Universum*, deoarece orice mulțime sau sferă este prin definiție o parte a mulțimii tuturor mulțimilor. Conținând în sine principiul de generare a sferelor, Marele Tot nu admite existența unei dimensiuni în afara lui. “El e înlăuntru. O, nimic nu e/ în afară. Totul e înlăuntru./ Însuși Cosmosul nu există decât/ înlăuntru/ său.// Aleph la puterea Aleph/ nu e cu puțință” (VIII, 58). Descrierea Marelui Tot a ajuns să semene cu cea a Increatului, semn că, la cele două capete ale axei metafizice, infinitul mic și infinitul mare se ating.

Două simboluri sunt folosite de Nichita Stănescu pentru a desemna Marele Tot, Unul și Alfa. Unul (“unul în nerepetare”, “singurul”) este sinteza care a reunificat contrariile universale. În el nu mai există opoziție între eu și tu, multiplu și unitate, exterior și interior, parte și întreg, real și ireal. La apropierea de Unu, scrie Plotin, “totul este transparent; nimic obscur și nimica rezistent; toate sunt clare pentru toate, până în intimitatea lor; este lumină pentru lumină. Fiecare are totul în el și vede totul în fiecare altul: totul este peste tot, totul este tot, fiecare este tot. Măreția este fără limită; fiecare este mare, fiindcă ce este mic chiar este mare; acolo soarele este toate astrele și fiecare astru este soarele și toate astrele”¹⁹³.

Al doilea simbol care încununează mistica unitivă a lui Nichita Stănescu este Alfa. Aleph – prima literă a alfabetului ebraic – desemna Logosul creator; Alfa este totalitatea formată din creator și lumea creată. Alfa și Omega, cele două litere ce mărginesc alfabetul grec, sunt invocate de Dumnezeu biblic pentru a se defini ca totalitate. *Alfa* (ca titlu de volum) simbolizează *cartea* care conține totalitatea cunoașterii și a ființei, integrarea eului în cosmos și a cosmosului în eu, a poetului demiurg în creația sa și a creației în poet.

”Nimic nu este altceva.

Totul este totul.

Iar eu sunt tu.

Nimic nu este altceva.“

¹⁹³ Plotin, *Enneade*, V, 8, în *Antologie filosofică*, de N. Bagdasar, Virgil Bogdan, C. Narly, Casa Școalelor, 1943, p. 162.

NEANTUL

Reveriile poetului asupra ascensiunii metafizice se rezolvă într-o mistică unitivă. Condiția contopirii cu întregul este dezindividualizarea: “Cât timp sunt lucrul ăsta sau celălalt, sau cât timp am lucrul ăsta sau celălalt, scrie Maister Eckhart, înseamnă că nu sunt toate lucrurile și nu am toate lucrurile. Smulge-te, în așa fel încât să nu mai fii și să nu mai ai nici lucrul ăsta, nici celălalt: atunci vei fi pretutindeni. Numai așa, când nu ești nici lucrul ăsta, nici celălalt, atunci ești totul”¹⁹⁴. *Nodul* reprezentat de individ se desface în *lege*, lumina solidificată în forme sensibile redevine fluidă. Sublimându-se în substanță spirituală, naratorul atinge viteze relativiste, care îl dematerializează, asimilându-l continuumului fonic. Anabaza este, în cuvintele poetului, un fel de *Finish*: “Alergam atât de repede încât/ mi-a rămas un ochi în urmă/ care singur m-a văzut/ cum mă subțiam,-/ dungă mai întâi, linie apoi.../ Nobil vid străbătând nimicul,/ rapidă parte neexistândă/ traversând moartea” (XVIII, 26).

O uluitoare schimbare de registru are loc chiar în momentul în care poetul atinge “viteza de existență” a absolutului: sentimentul plenitudinii este înlocuit de vertijul vidului, starea de extaz face loc angoasei, iar Marele Tot se anamorfozează în Neant. Printr-o dialectică vertiginoasă, ființa trece în neființă. Văzut ca întreg, universul se dezvăluie a fi lipit de vid, ca “o bulă de viață într-un bloc total numit neant” (XXVII, 93). Viața nu mai este pentru poet un “accident al luminii” (*Timpul ca lumină*, XX, 87), ci o “întâmplare a neantului”, o “enclavă în nimic” (XXVII, 156). Asemeni Increatului, Marele Tot există în sine și cuprinde *total*, astfel încât “Aleph la puterea Aleph nu e cu puțință”, nu se poate ieși în afara întregului, deoarece afară (nu) există nimic.

Vidul înconjoară cosmosul, ca și cum, “contemplată din afara ei”, ființa se dezvăluie a fi neant. Privit prin această oglindă în negativ, continuumul fonic ce alcătuiește substratul universului se videază de orice consistență. Integrarea în întreg înseamnă căderea în neant. “A fi continuu înseamnă de fapt a nu fi”, iar “a nu fi este starea eternă” (*Visul ca viață*, XX, 58, respectiv 59). Naratorul descoperă că *legea* eternă stă sub semnul neființei și doar abaterea de

¹⁹⁴ Citat de Albert Béguin, *op. cit.*, p. 118.

lege, *nodul*, există cu adevărat. Lumina din care se întrupează fapăturile individuale este “ceea ce n-a existat niciodată”, în timp ce fapăturile înseși sunt fiecare o breșă în neant: “Să rupi ce n-a existat niciodată/ și ruptura să-ți fie lumină”. Individuația este ieșirea din neființa Marelui Tot, poetul deplângând întreruperea “conectării” sale la cosmos aproape în cuvintele lui Meister Eckhart: “De ce a trebuit să devenim puncte/ când nefiind eram totul” (*Blândețe și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*, XVIII, 146). În mod simetric, însă, în clipa în care atinge absolutul, el se sperie de condiția integrării în Tot, căci aceasta presupune dispariția sa ca individ. De aici, pateticele *Învățăături ale cuiva către fiul său*: “Nu ridică privirea la cer pentru că s-ar putea dintr-o săltare întâmplătoare să te spulberi” (XVIII, 194). Într-un fantasmatic dialog cu “președintele Baudelaire”, în care naratorul se plânge de o stare continuă de *spleen*, spectralul rege al poezilor se arată îngrijorat de “faptul/ conectării mele prea repezi la Cosmos.// Oricum te sfârâmi, mi-a zis,/ caută să îndelungești măcar stafia/ vreunei stări de spirit coerente/ transcrisă în bunul nostru endecasilab” (*Președintele Baudelaire*, V, 124). Intrând în punctul Aleph, poetul are impresia de a se fi conectat la o uriașă pompă de vid, prin care îi sunt absorbite toate gândurile și simțirile: “Puterea mea de-a nu fi e atât de mare,/ încât în locul unde stau se naște-un con,/ se naște-o gură cu colți albi, absorbitoare.// Și cad în ea,/ Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul,/ ca într-o foame nesfârșită și adâncă/ din pântecul meu tras, mutată/ până-n locul/ pe care și l-a dat de centru Infinitul” (*Invocare*, V, 47).

Complexul deglutiției, care îl urmărea pe poet în imaginile Marelui cal, ale lupului și ale zeului devorator, re apare acum la nivel macrocosmic, în imaginea neantului care înghite ființa. Întreg periplul metafizic al eului creator fusese motivat de angoasa în fața morții și el constituia o încercare de evadare din spațiul crepuscular al copilăriei bânuite de război și de refugiere într-un univers inteligibil seren. Iată însă că, la capătul periplului, fobia thanatică se decompensează vertiginos, inundând întreg universul imaginar ridicat atât de laborios. Fiind, în intenția originală, o ruptură față de trecut, anabaza pare sortită să se caște, la extremitatea superioară a axei verticale, tot asupra neantului. Increatul și Marele Tot se întâlnesc sub aspectul lor de neființă. Dacă “prin urletul nașterii ne opunem morții”, nu e mai puțin adevărat că, “născându-ne, suntem predestinați de a nu fi” (*Visul ca viață*, XX, 57, respectiv 59). “A te naște e o condamnare la moarte”, spune poetul în altă parte (*Cele patru coerențe fundamentale*, XIX, 21). Porți de intrare și de ieșire din sfera cosmică, Increatul și Marele Tot se deschid spre același substrat de neant. “Moartea este starea de dinainte de a te naște” (*Metamorfozele*, XVIII, 91), afirmă scriitorul, echivalând condiția nenăscutului cu cea a

mortului. Cele două stări sunt omogene, prima reprezentând lumina necondensată într-un individ, a doua – lumina eliberată din individ la moartea acestuia. Starea de încreat și starea de după moarte sunt cele două perspective complementare, singurele, din care este posibilă *contemplarea lumii din afara ei*. Cosmogonia din poemul cu acest titlu este urmărită din cele două unghiuri de vedere conjugate: “Cel care a murit despre cel care nu s-a născut”, respectiv “Cel care nu s-a născut despre cel care a murit” (XVIII,121).

Cum a putut avea loc decompensarea lui *mors* și închiderea cercului angoasei peste întreg universul inteligibil? Primul semn al acestei catastrofe e o imperceptibilă tulburare a atmosferei cristaline a orizontului metafizic. Structurile transparente și imobile ale acestuia par să se fisureze infinitesimal, ca un tablou mișcat, ale cărui contururi alunecă în lateral, dedublându-se. E ca și cum poetul ar avea brusc revelația că tocmai s-a trezit, că peisajul dimprejur nu mai e același, deși nu își aduce aminte să fi adormit vreo clipă. Starea prezentă este în imediata succesiune a celei anterioare, și totuși ele nu decurg una dintr-alta, țin de lumi sufletești diferite, despărțite printr-o falie uriașă de timp. Alăturarea lor pare neverosimilă, fără însă ca poetul să-și dea seama unde a avut loc ruptura. Cel mai buimăcitor fapt este lipsa oricăror amintiri asupra acestui hiatus, de parcă poetul ar reveni brusc la conștiință după un interval din care nu-și mai amintește nimic. E o amnezie fără întindere, o pată goală adimensională, o discontinuitate peliculară în interiorul stării, o glisare de la un plan mental la altul nou, neprevăzut.

Sunt destule poezii în care Nichita Stănescu încearcă să surprindă asemenea trăiri stranii. Un poem halucinatoriu cum e *Papirus cu lacune* este, din titlu chiar, un simbol pentru fenomenul de conștiință cu hiatusuri. Naratorul povestește, într-o dispoziție sufletească situată în intermundiile normalului, cum sticla ferestrei explodează și în cadrul ei apare un înger, căruia îi va destăinui că este pe cale de a-și curăța armele purtate în diversele războaie din trecut, în eventualitatea că acestea ar putea reizbucni. Armele aparținând unor războaie tot mai vechi (de la prima conflagrație mondială până la bătălia de la Salamina) sunt evident obiecte ale memoriei, jaloane îngropate ale rupturilor succesive, iar arheologia războaielor e o regresie în timp, poetul alunecând irezistibil pe spirala care îl duce înapoi la amintirile refulate ale copilăriei. Îngerul pare să fi apărut pentru a îl obliga să se smulgă din vraja morbidă a zeului Ares, dar e vorba, în fapt, de un “înger militar”, de un arhanghel al rupturilor, al “luptelor” schizoide specifice stării de luciditate. În loc să-i oprească prăbușirea în trecut, el îl obligă pe narator să-și ducă experiența marțială până la concluzia finală, aceea a neantului, impunându-i hipnotic o revelație tulburătoare: “Ești mort, mi-a spus palid, îngerul

bucălai,/ ești mort, mi-a spus îngerul bucălai -/ Ești mort, mi-a spus îngerul bucălai/ cu două aripe ascuțite, ești mort!/ –Cum o să fiu mort, i-am răspuns/ cum o să fiu mort, dacă stau de vorbă cu tine?!/ –Nu stai de vorbă cu mine, zise,/ nu stai de vorbă cu nimeni” (XIX, 20). Un regressus conduce de obicei la starea de Încreat și nu la cea de mort, dar, în viziunea lui Nichita Stănescu, “cel care nu s-a născut” e omologul “celui care a murit”. În coborârea sa, poetul a atins punctul interzis din straturile memoriei unde a fost refulată conștiința morții și, imediat, neantul s-a revărsat asupra stării sale, scurtcircuitând-o.

Însă îngerul face mai mult decât să confirme căderea poetului în câmpul de atracție al lui *mors* îngerul este el însuși o ființă de neant, *nimeni*, venind dinspre o transcendență vidă. Neființa îl asediază pe poet atât dinspre punctul originar, cât și dinspre cel final. După dispariția mesagerului fantasmatic, naratorul descoperă că s-a transformat în sticlă: “și cioburile de pe jos săriră și se refăcură sticlă de geam./ Eu însumi eram sticla geamului,/ curat și transparent ca sticla geamului./ Și prin mine privea cineva spre altcineva/ și mă durea toată ființa mea de sticlă transparentă/ de privirea care mă străpungea,/ și nu știam cine privea pe cine privea”. Îndrumat de înger, naratorul a devenit transparent pentru fluidul cosmic, a devenit un loc de trecere pentru gândurile ființelor abstracte. Vitrificarea, schemă metafizică esențială, se dezvăluie a fi un ritual thanatic, “conectarea la cosmos” implicând moartea. Adeseori poetului i-e frică să asculte “cântecul de leagăn” al cosmogoniei, adică al nașterii sale în spirit, deoarece comuniunea cu intelectul divin coincide cu neantizarea: “Uite,/ am să mor și am să mă trezesc/ într-o vedere,/ aici și pretutindeni” (*Cosmogonia, sau cântec de leagăn*, VIII, 69).

Un salt asemănător de la ființă la neființă e provocat nu numai de vitrificare, ci și de zbor. Îndeplinind toate condițiile de abandonare a sensibilului și abstractizare impuse de *Lecția de zbor*, poetul trăiește experiența bruscă a transcenderii: “Îți strângi umerii/ cum se strâng râurile într-un singur fluviu./ Îți închizi ochii/ cum închid norii câmpia./ Te-nalți pe vârful picioarelor/ cum se înalță piramida pe nisip./ Refuzi auzul,/ auzul unui singur secol,/ și- apoi îți spui în sinea ta:/ acum voi zbura/ de la naștere spre moarte./ după aceea zici:/ Zbor/ Și acesta e timpul// [...]i apoi:/ fâlf/ dai din aripile altcuiva/ și apoi/ ești el,/ iar el/ este pururi altcineva” (XIV, 93). Zborul metafizic e resimțit ca o stare continuă de disociere, în care eul e proiectat, în cascadă, dinspre sine spre altul. Îngerul este din nou cel sub semnul căruia se perindă peisajele mentale ale alterității: “Bate întotdeauna alt clopot,/ genunchii mei stau în altă biserică/ și-n altă vreme./ Peste mine doarme alt înger./ Eu mă ridic de sub aripa lui și spun:/ –Du-te, du-te, nu vezi că ești altul?/ El îmi răspunde:/ –Lasă-mă, mai lasă-mă puțin,/

mi-e foarte somn,/ mai lasă-mă puțin.../ De ce uiți tu, că ești și tu altul!” (*Bate întotdeauna alt clopot*, XIV, 113). Zburând, pelerinând în nord, vitrificându-se, lăsându-se înghițit de către zeu, poetul se simte migrând dinspre eu spre un alter-ego, care, în loc să reprezinte Ființa divină, reprezintă vacuitatea. Sufletul, singura parte a omului care nu există spațial (“nu are loc”), ci doar temporal, e proiectat prin ruptura metafizică în “altă vreme” și subordonat unui zeu care personifică nimicul: “Sufletul nu are loc./ Locul sufletului nu este niciunde/ Urechea lui este/ urechea nimănui” (*Locul*, IX, 128).

Neființa pare a fi deci legată, în substanța ei intimă, de spirit și, în special, de experiența dedublării și a impersonalizării. De fapt, spiritul însuși este un dublu. Pentru a descrie dualitatea trup/ suflet, Nichita Stănescu a adaptat mitul biblic al lui Cain și Abel, frații ce își dispută întâietatea în fața lui Dumnezeu: “Încoronăm oasele/ cu un nimb, al trupurilor./ E dreptul întâiului născut.// Celui de-al doilea nu-i rămân/ decât valurile nervoase/ ale spiritului.// [...]// Celui de-al doilea nu-i rămâne/ decât facerea lumii/ fără lume.// El este întru totul asemănător/ celui dintâi născut./ De aceea el/ ține-n mâini o oglindă” (*Cain și Abel*, X, 61). Raporturile dintre ființa sensibilă și ființa inteligibilă, dintre trup și suflet, dintre ființă și neant, așa cum le dezvoltă Nichita Stănescu, alcătuiesc compartimentul cel mai subtil, cel mai avansat, al gândirii sale speculative. Termenul “speculație” are la bază latinul *speculum*, reproducere fidelă, imagine, oglindire, reflectare. Or, exact în această direcție se îndreaptă demersul imaginar al poetului, atunci când imaginează spiritul ca un joc de reflecții în raport cu materia. Gândirea sa evoluează pe traiectoriile derutante dintre două oglinzi paralele, înălțând niște construcții fragile și inefabile, extrem de complicate.

Mitul lui Cain și Abel poate fi considerat un mit original al lumii lui Nichita Stănescu, ce descrie ierarhia trupului și a sufletului. Oasele (ca substrat al trupului) reprezintă lucrul în sine, care preexistă spiritului. Ele sunt întâiul născut, în timp ce spiritul este al doilea născut, realitatea derivată, care o copiază pe prima, asemeni unei imagini oglindite. Dublii metafizici care se desprind din narator au întotdeauna această condiție speculară. *Celălalt*, *altul*, nu este alteritatea pură, complet diferită de eu, ci este o copie perfectă a eului. Factorul care deosebește originalul de copie este consistența lor materială, substratul lor. “Oglinda este, fără îndoială, scrie un mare mistic arab, Shihabodin Yahya Sohrawardâ, în *Cartea teosofiei orientale*, locul de apariție al formelor care se văd în această oglindă, însă formele înseși sunt în suspensie... Imaginația activă este, fără îndoială, locul de apariție al formelor imaginative,

dar formele înseși sunt în suspensie, ele nu se află nici în acest loc, nici în acest substrat”¹⁹⁵. Imaginea din oglindă este diferită de substratul său – oglinda. Dacă Abel ar fi participat la substratul material al oglinzii, atunci el ar fi avut aceeași consistență ontologică ca și Cain, aceeași “îndreptățire”, dar ar fi fost diferit de Cain. Abel nu este însă oglinda în care se reflectă Cain, ci imaginea din oglindă a lui Cain. De aceea el este identic lui Cain, dar nu are aceeași densitate ontologică, fiind o realitate secundă. Lui Cain îi revine “facerea lumii”, adică ființa întemeietoare lui Abel îi revine “facerea lumii/ fără lume”, adică fenomenul fără ființă, neantul.

Din clipa în care optează pentru universul inteligibil, poetul se pomenește suspendat într-o lume de oglindiri fără materialitate. Substratul molecular al ființelor care ajung aici suferă o pulverizare, o dematerializare. De aceea, ele nu mai ocupă un loc în spațiu, nu se mai exclud una pe cealaltă, ci se pot suprapune și contopi. Ele există în timp, dimensiune ce măsoară ordinea apariției lor în oglinzile paralele. Fiecare din rupturile trăite de poet este o nouă reflectare în oglinda conștiinței, ce schimbă direcția imaginii și o proiectează într-un spațiu specular superior. Fiecare din întoarcerile conștiinței asupra ei înseși poate fi reprezentată simbolic ca apariția unei noi oglinzi, care dedublează și sublimează încă o dată imaginea inițială. Mecanismul specular al conștiinței stă la baza schemelor multiplicative, a “evoluției în trepte”, a repetării unui tipar sintactic etc., analizate până acum. Ascensiunea în transcendent îi apare poetului ca o emanație succesivă de alter-egouri ce se îndepărtează de sine, precum în poezia *Trecător* (XIV, 17). Dedublarea este (într-o *interpretatio* specific stănesciană) chinul infinit al lui Sisif: “Deodată, prăbușit de oboseală, Sisif/ se înmulți, micșorându-se în nenumărare./ Două aripi de oameni turtiți,/ lipiți unul de altul/ și în micșorare/ împodobiră trupul lui Sisif,/ căzut de oboseală între oglinzi” (*Cele patru coerențe fundamentale*, XIX, 21). Cercetat de o privire speculară, orice obiect, cum ar fi *pușca* (XIX, 33), începe să se dividă, la nesfârșit, în partea de sus, de mijloc și de jos, care la rândul lor se divid în partea de sus, de mijloc și de jos etc.

Progresia de-a lungul razei ce se răsfrânge în oglinzile succesive ale spiritului provoacă destruparea tot mai accentuată a eului poetic. Ființa sa sensibilă rămâne undeva în spate, înaintea primei oglinzi a conștiinței. Elanul metafizic îl proiectează spre centrul ultim al lumii, spre punctul Aleph, unde se întâlnesc axele tuturor razelor de reflexie. Aceasta este oglinda divină, despre care Dante spune că “prinde-n luciul ei tot ce-i pe lume,/ dar ființa ei

¹⁹⁵ Citat de Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition. Le "nouvel esprit anthropologique"*, Sirac, 1975,

nu-i nimeni scris s-o prindă”. Anabaza nu sfârșește decât în locul unde toate reflexiile se sting și unde dublul specular al poetului se contopește cu imaginea globală a lumii. Dacă vrea să se oprească din această prăbușire ireversibilă spre punctul Aleph și să se regăsească pe sine, poetul trebuie să facă în așa fel încât raza frântă a oglinzii să nu se îndrepte spre infinitul divin, ci să se întoarcă asupra ei înseși. Oglinzile trebuie puse față în față, într-un paralelism perfect, încât imaginile să nu mai tranziteze spre un plan superior, ci să fie obligate să cadă una peste alta. Poemul *Clepsidra* (XIX, 12) este un astfel de dispozitiv optic, în care un vultur se dematerializează treptat până la deveni “nimeni”, iar apoi “nimeni” se rematerializează simetric până la a redeveni vultur.

Descoperirea condiției de ființă speculară e bulversantă. Prins în cercul propriului dublu, poetul trăiește o senzație de tulburare viscerală, de amețală abisală. Când privirea nu mai înaintază spre infinitul divin, ci se întoarce spre sine, protagonistul intră într-un cerc vicios, vecin cu nebunia. Elanul metafizic, care îi dădea certitudinea interioară, se năruie, extazul făcând loc depresiei. Contemplate în perspectivă ascendentă, fapăturile își aveau motivația în Marele Tot spre care se îndreptau oprite din epectază, ele pierd legătura cu ființa din viitor, cu zeul în care urmau să se împlinească. Imaginea pe care și-o fac despre sine suferă o anamorfoză afectivă, ca și cum ființa lor intimă s-ar pulveriza și prin toți porii ar năvăli neantul. *Calul troian* este un astfel de simbol metafizic anamorfotic, ce descrie închiderea cercului vicios al oglinzii asupra poetului: “Înfig lama cuțitului meu în lama cuțitului meu/ în timp ce secunda care îmi sună nașterea/ se asurzește din pricina secunde care îmi sună nașterea./ Sunt supărat pe propria mea supărare/ sunt bucuros de propria mea bucurie./ Îmi sper propria mea speranță/ îmi plâng propria mea lacrimă/ și sunt în timp ce sunt/ și nu sunt când nu mai sunt” (XIX, 91). “Drama, scrie Alexandru Condeescu, este cea a unei priviri care încearcă să se vadă pe sine. Însă pentru aceasta trebuie să se despartă de ochi. Oglinda e doar o fascinantă amăgire care pune în abis căutarea, un labirint abstract multiplicând la infinit privirea. [...] Spectacolul nu e ușor de urmărit. Dificultatea provine din adâncimea și tensiunea viziunilor, nu din încifrarea expresiei” (XXV, 19).

Conștiința este prin urmare o oglindă de neființă. Obiectele care intră în ea se neantizează, devin spectre. Omul este un “animal indirect” care “inventează puterea din absență”, deoarece existența sa specifică se desfășoară numai în planul secund al imaginilor speculare: “Bărbatul este un animal indirect,/ Gingaș sufletul lui/ de neînțeles este./ Umbra unei frunze o ține în brațe,/ frunza nu, frunza nu./ Fuga unui iepure o ține pe câmp,/ iepurele

nu, iepurele nu/ Foame îi e de ce n-au mâncat alții, -/ frig îi e/ tot timpul de alte stele” (A pierde tot ce se poate pierde, XVIII, 86). Mutându-se din lumea sensibilă în lumea conștiinței, poetul renunță la obiecte în favoarea imaginilor (*eidola*) lor. Fiecare salt cognitiv îl rupe de lumea sensibilă, îi neantizează sinele fizic.

Modul în care Nichita Stănescu pune problema ființei și a conștiinței îl afiliază marii familii a filosofilor conștiinței care pleacă din Descartes. Gânditorul de care eseistul român pare să se apropie cel mai mult este Jean-Paul Sartre. În studiul său, Ștefania Mincu analizează într-adevăr poetica *necuvintelor* cu ajutorul instrumentelor lui Sartre din *L’Imaginaire*. Nu e același lucru însă dacă aceste instrumente sunt folosite de către un critic în analiza operei unui scriitor, sau de scriitorul însuși în analiza propriei opere. Am arătat deja că, atunci când reflectează asupra poeziei sale, Nichita Stănescu nu folosește instrumente de finețea conceptelor sartriene, ci instrumente de factură bergsoniană. În schimb, atunci când începe să speculeze asupra raporturilor ființă–conștiință–neant, imaginate ca niște *realia* ale universului său imaginar, el ajunge într-adevăr la nivelul analizelor filosofului francez. Nu știu dacă, în general, Nichita Stănescu a citit sistematic filosofie sau pur și simplu a adaptat propriului sistem idei prinse din zbor. Elemente de fenomenologie existențialistă a putut desprinde cu siguranță din scrierile lui Mihai Șora¹⁹⁶. Însă ceea ce ne interesează aici nu este o eventuală filiație genetică între existențialiști și Nichita Stănescu, ci doar omologia tipologică, în măsura în care modul de funcționare a metafizicii sartriene poate sugera ceva asupra mecanismelor speculative ce guvernează lumea *necuvintelor*.

Convergența celor două sisteme pare a se datora faptului că, în bună descendență carteziană, Sartre așază conștiința ca punct de plecare în fenomenologia spiritului. Nu există modalitate de cunoaștere care să nu aibă o componentă de autoidentificare, o “conștiință nepozițională de sine”. Autorul *Ființei și neantului* critică psihanaliza pe motiv că ar acorda autonomie inconștientului, provocând prin aceasta o scindare a psihismului uman. *Idul* despărțit de *ego*, *ça* despărțit de *moi*, sunt complexe psihice cărora li se retrage conștiința de sine, fiind atribuite *altuia*, ceea ce duce la reificarea lor¹⁹⁷. Sartre nu neagă de altfel existența inconștientului, așa cum îi reproșează Gilbert Durand, dar o consideră irelevantă din punct de vedere fenomenologic, deoarece orice proces cognitiv pornește de la bun început ca un proces conștient. În raport cu inconștientul, conștiința reprezintă o transcendență absolută, specifică speciei umane. Conștiința este un fenomen total nou, a cărui apariție determină o ruptură

¹⁹⁶ Mihai Șora, *Sarea pământului. Cantată pe două voci despre rostul poetic*, București, 1979.

radicală în sânul ființei. Or, exact aceasta este situația în care se regăsește Nichita Stănescu în momentul în care dorește să taie legăturile sale cu trecutul și să se reconstruiască în spațiul conștiinței poetice. El își reneagă amintirile, emoțiile, trăirile copilăriei, atribuindu-le “părții de natură din om”, și emerge într-un eu transcendent față de vechea personalitate. “Conștiința este un postulat”, afirmă eseistul (*Logica ideilor vagi*, XX,154), punând un hiatus de netrecut între personalitatea de poet și personalitatea sa anterioară, determinată biografic. Conștiința poetului este o *tabula rasa*, fără nici o continuitate cu ceea ce a fost înaintea ei. Ea începe odată cu propria sa apariție și cere ca totul să fie reconstruit în interiorul ei. Universul poetic al lui Nichita Stănescu are drept spațiu de desfășurare o conștiință de tip sartrian.

Să urmărim deci felul în care, pornind de la aceeași axiomă cu filosoful francez, autorul *Respirărilor* regăsește câteva din traseele speculative parcurse de acesta. Un prim concept de luat în discuție este *ființa-în-sine*. Sartre definește prin el tot ceea ce există, cu excepția conștiinței. Ființa-în-sine este masivă și opacă, ea nu poate întreține raporturi cu sine, fiind “încleiată” în propria existență. “În fapt, ființa este opacă față de sine însăși tocmai fiindcă este plină cu sine însăși. Lucrul acesta l-am putea exprima cel mai bine spunând că *ființa este ceea ce este*. [...] Rezultă că ființa este izolată în ființa sa și că nu întreține nici un raport cu ceea ce nu este ea. [...] Este ceea ce este, aceasta însemnând că, prin ea însăși, ființa nu ar putea fi ceea ce nu este după cum am văzut, ea nu conține nici o negație. E pozitivitatea plină”¹⁹⁸. După legi asemănătoare configurează și imaginarul stănescian, atunci când poetul încearcă să descrie starea de Încreat. Cel care “începe cu sine și sfârșește/ cu sine”, analizat în capitolul închinat reveriilor gestației, are aceleași trăsături cu *ființa-în-sine* sartriană: autonomie și autosuficiență, opacitate în raport cu exteriorul, interioritate absolută și masivitate, resorbție a contrariilor etc.: “Este ceea ce este./ Legea este a totului, tot ceea ce este” (*Adunarea prin îndepărtare*, XVIII, 68).

Ființa-în-sine, scrie Sartre, “este ea însăși în mod indefinit și se epuizează în a fi ea însăși. Din acest punct de vedere [...], ea scapă temporalității. Ea este, iar când dispare nici măcar nu se mai poate spune că nu mai este”¹⁹⁹. “Când nu mai ești, e ca și cum/ nici n-ai fi fost./ A fi, e ca și cum/ nici n-ai fi fost” (*Care este puterea supremă ce animă universul și creează viața?*, VIII, 138), glosează Nichita Stănescu pe aceeași temă, resimțind tragic incapacitatea în-sinelui de a se prelungi dincolo de propria sa ființă. Aceasta este condiția

¹⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p. 86.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 32-33.

tuturor fapturilor sensibile, a căror esență este facticitatea. Ele nu pot ieși din sine pentru a se privi din afară și a-și da un sens existenței, a-și cuceri “dreptul la timp”, adică a-și construi un destin, un trecut și un viitor. “Copacii n-au timp/ decât dintr-un punct de vedere al cuvintelor.../ [...]// Pur și simplu *există*/ și asta e tot,/ iar atunci când nu sunt/ e ca și cum nici n-ar fi fost” (*Împotriva cuvintelor*, VIII, 100). Făpturile sensibile nu se pot întemeia singure ca ființe, propria lor ființă este un dat care nu depinde de ele, este anterioară lor, condiționându-le la o existență pasivă în raport cu propriul destin.

Nichita Stănescu are câteva simboluri speciale pentru ceea ce descriem sub conceptul de ființă-în-sine. E vorba de niște actori simili-mitici, fără o imagine sensibilă, non-figurativi, ce nu personifică o noțiune (un obiect), ci un mecanism specular. Așa este ideea *Da*, personaj evanescent care, într-un dialog paradoxal cu poetul, exprimă caracteristica de pozitivitate absolută a ființei-în-sine: “Vrei să trăiești numai pentru mine/ și singur/ și fără umbră, cum fără umbră este/ cifra unu?/ –Da!/ –Dar tu ești dus, dar tu uneori ești/ aidoma animalelor de câmp./ –Da. Uneori sunt aidoma animalelor de câmp./ –Nu uneori,-/ întotdeauna ești ca un animal de câmp./ –Da. Într-adevăr, întotdeauna sunt/ ca un animal de câmp./ –Tu nu ești ca un animal de câmp, -/ tu ești chiar un animal de câmp./ –Da. Eu sunt un animal de câmp./ [...]// –Am ajuns să vorbesc cu toate animalele/ –mă port de parcă aș fi cosmic-/ de fapt, cine ești tu, bestie?/ –Cine să fiu? Eu sunt da” (*Scurtă vorbire*, XIV, 181). Aparent, poetul este ființa și *Da* este eco-ul său în oglindă, dar, în realitate, *Da* este pozitivitatea absolută în timp ce poetul este cel care încearcă să o descrie, să o reflecteze. În sine însăși, entitatea aceasta “fără umbră” nu poate fi definită, înțelegând prin definire o relație de autocunoaștere, prin care obiectul devine propriul subiect. Ea nu poate *spune* că este cutare sau cutare lucru, ea pur și simplu *este* acel lucru. Predicatele pe care omul vrea să i le atribuie se mențin în afara ei, deoarece “ființa [în sine] nu este un raport cu sine, ci este *sine*. Este o imanență care nu se poate realiza, o afirmație care nu se poate afirma, o acțiune care nu poate acționa, pentru că e încheiată în sine însăși”²⁰⁰. Afirmația de sine a fapturilor sensibile este însăși existența lor. Ele își trăiesc propria existență fără a fi întrebate, spre deosebire de ființele umane, ce nu au un destin decât în măsura în care se interoghează asupra lui: “Ce trist că spui da numai când te întreb eu./ Ce păcat că nu spui da din când în când,/ fără să te întrebe nimeni.../ Pe arbori nu i-a întrebat niciodată nimeni/ nimic/ și ei spun da, neîntrebați” (*Chiar așa*, XIV, 185). Indiferent cine este aici interlocutorul poetului (îngerul, iubita etc.), e evident că el nu este o

199 *Ibidem*.

ființă-în-sine, deoarece are nevoie de o interogație pentru a se autoafirma.

Simbolul cel mai pregnant imaginat de Nichita Stănescu pentru ființa-în-sine este *Axios*, el dând titlul unui întreg ciclu din *Laus Ptolemaei*. Asemeni lui Cain, personaj ce simbolizează trupul, *Axios* deține “dreptul/ întâiului născut”. În Grecia antică, *Axios!* era strigătul prin care erau aclamați eroii, însemnând “demn, vrednic, valoros”. Poetul român înțelege valoarea în sens ontologic, de putere de a fi ceea ce ești, de a fi pur și simplu. “*Axios! Axios! El e demn, el e demn! I se cuvine, i se cuvine! El este! El este! El poartă valoarea în sine, el are sămânță! El este, el este!*” (VIII, 76-77). *Axios* reprezintă în-sinele fiecărei fapturi, fiind răspândit în tot ceea ce există. El este însuși principiul individualizării, principiu care asigură subzistența multiplicității: “cu cât mai risipit, cu-atât/ mai indivizibil/ însingurat”. Deși coincide cu fiecare faptură în parte în ceea ce are aceasta ireductibil, el se regăsește în toate în calitatea de categorie a singularului. Principiu al chipurilor și formelor individuale, el însuși nu este fixat în vreun chip sau formă. Poate fi întâlnit, ca o amprentă, în toate ființele sensibile, dar el în sine nu poate fi surprins, sesizat, perceput, reprezentat. *Axios* este un personaj non-figurativ, o “umbră” de idee a cărei ireprezentabilitate e folosită de poet ca o sursă de tensiuni imaginare. Încercând să o vizualizeze, fantezia trăiește o stare de perplexitate, a cărei energie nerezolvabilă generează ceea ce numeam euforia “stării de poezie”. “*Axios, Axios! El se ține departe de trupu-i, mirosul îi e doar înșelăciune, iar urma lui, în mocirlă, e numai un fel al noroiului de a fi. Axios, Axios! La cina cea de taină, el nu e de față/ fiindcă nu are față. Pentru că el și-a pus fața/ pe toate lucrurile/ pe absolut toate lucrurile. Iar cui îi e foame/ de lucruri îi este foame*” (VIII,82).

Deși ființa-în-sine este fundamentul a tot ceea ce există, își continuă Sartre demonstrația, ea nu își este propriul fundament. Ființa sa preexistă oricărei intenții de a-și da singură ființă. Ființa-în-sine nu se poate întemeia pe sine, nu își poate fi propriul “creator” ea “este ceea ce este”, nu ceea ce ar dori să fie. De obstacolul acesta pare a se fi lovit Nichita Stănescu atunci când și-a propus să-și reconstruiască destinul. Trecutul, copilăria, personalitatea de până atunci existau în sine ele nu puteau fi modificate în cauzele lor, căci preexistau dorinței poetului de a-și întemeia o nouă personalitate. Nici o privire retrospectivă nu are cum să intervină în trecut și să schimbe întâmplările ce au format un caracter. Automodelarea nu poate începe decât cu distrugerea structurilor date, sau, cum spune Sartre, cu neantizarea ființei-în-sine. Dacă dorește să-și depășească propria contingență și să se

fondeze pe sine, în-sinele trebuie să iasă din identitatea păstoasă cu sine. “Totul se petrece ca și cum, pentru a elibera afirmarea de sine din sânul ființei, e nevoie de o decompresiune a ființei”²⁰¹. Nașterea simbolică din *Elegia oului* este o asemenea decompresiune a ceea ce Nichita Stănescu numește Increatul. În interiorul oului negru, “stă unul lângă altul, nedezipit,/ sinele lângă sine”. În clipa spargerii cojii, “«Sinele» încearcă din «sine» să iasă,/ ochiul din ochi, și mereu/ însuși pe însuși se lasă/ ca o neagră ninsoare, de greu” (VI, 112).

Ființa care iese afară din sine pentru a se întemeia este numită de Sartre *ființă-pentru-sine* și identificată conștiinței umane. Transcenderea are însă sensul unei neantizări, deoarece în-sinele este totul, în timp ce pentru-sinele este în afara totulului, adică nimic. “Ființa-în-sine își poate fonda neantul, dar nu și ființa în decompresiunea sa, ea se neantizează într-un pentru-sine care devine, în calitate de pentru-sine, propriul său fundament contingentă sa de în-sine rămâne în schimb de neatins”²⁰². Spre deosebire de în-sine, care este opac și masiv, conștiința este transparentă și vidă. Dacă ar avea un conținut propriu, acesta ar avea masivitatea și ireductibilitatea unui în-sine. Or, pentru-sinele presupune tocmai ruptura de orice în-sine, punerea acestuia ca neant. De aceea, conștiința este non-substanțială, întreaga lume existând în afara ei.

Spre deosebire de restul ființelor, conștiința nu este anterioară propriei sale existențe. Ea există doar în măsura în care își apare sieși, adică se autoconstruiește. Ea este, într-un fel, absolutul, pentru că în ea esența coincide cu aparența, creatorul cu creația. Acesta este spațiul în care Nichita Stănescu își remodelează un nou eu. Poetul se rupe de trecut, își neantizează personalitatea anterioară, pentru a se recrea în interiorul conștiinței. Aici, el poate spune “eu sunt propria mea memorie” (*Mitul ca exaltare a întâmplării*, XX, 78), fiindcă singur își configurează memoria. În general, “omul este propria sa abstracțiune”. Dialectica sartriană a în-sinelui și a pentru-sinelui e de regăsit la Nichita Stănescu în relația dintre sine și conștiința de sine: “Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său. Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa. Primul fenomen se numește conștiința de sine. Al doilea fenomen se numește sinea singură” (*Ce este omul pentru marțieni?*, XX, 53).

Dacă ființa-în-sine se definește drept ceea ce este, ființa-pentru-sine este ceea ce nu este și nu este ceea ce este. De o asemenea caracterizare paradoxală se lovise deja Platon atunci când, trebuind să discute despre neființă, s-a văzut obligat a “pune la încercare teza părintelui

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*, p. 118.

Parmenide” (aceea că *ființa este ceea ce este*) și “a face violență lucrurilor, spunând că, într-un fel, este ceea ce nu este și, la rândul său, ceea ce este nu este”²⁰³. Sartre explică această situație prin faptul că pentru-sinele este neființa în-sinelui. “Aceasta înseamnă că facerea susține ființa conștiința trebuie să-și fie propria ființă, ea nu este niciodată susținută de către ființă, ci ea susține ființa în sânul subiectivității aceasta presupune prin urmare că ea este locuită de către ființă, dar că ea nu este ființă: *ea nu este ceea ce este*”²⁰⁴.

Pentru a contrasta existența fizică și existența conștientă, Nichita Stănescu folosește un set de formulări care, aparent, sunt jocuri gratuite de cuvinte, dar care devin inteligibile dacă le punem în paralel cu fenomenologia sartriană. Existența sensibilă e definită prin verbul ființei – a fi –, iar existența abstractă prin verbul neființei – a nu fi. Cum omul îmbină amândouă aceste două laturi, fiind atât sine cât și conștiință de sine, el este descris prin oximoroni de felul “a fi–nemaifiind”, “a nu fi–fiind”: “A fi e o durere și o participare luminoasă. A înțelege înseamnă a nu fi–fiind. Și dacă suntem nu putem să credem că am putea să nu mai fim” (*Visul ca viață*, XX, 58). Gerunziul lui “a fi” desemnează substratul de ființă în sine al omul, infinitivul negativ – neantizarea în-sinelui în conștiință.

În general, ființa și neantul se pot combina în patru feluri. Atunci când este vorba de statutul ontologic al celor două feluri de a fi, în-sinele poate fi descris ca *être sur le mode d'être*, căruia îi corespunde la Nichita Stănescu un *a fi–fiind*, iar pentru-sinele poate fi descris ca *être sur le mode de n'être pas*, corespunzând unui *a fi–ne(mai)fiind*. Când este vorba de statutul gnoseologic al ființei, deci atunci când conștiința își reflectă propria ei condiție, apar alte două combinații. Ea se poate vedea pe sine fie ca un pentru-sine (ca o ființă care își dă singură ființă), caracterizabil drept *n'être pas sur le mode d'être* – ceea ce corespunde în sistemul lui Nichita Stănescu unui *a nu fi–fiind*, fie ca un în-sine (ființă a cărei esență este însăși neantizarea), caracterizabil drept *n'être pas sur le mode de n'être pas* – corespunzând unui *a nu fi–ne(mai)fiind*.

Acesta este grupul de permutări prin care Nichita Stănescu exprimă modurile ființei, senzația de plenitudine și cea de absență, de densificare sau de vacuizare, de extaz sau depresie. Accentul, poziția sau procentajul plinului și vidului în diferite dozaje urmărește cu mare finețe nuanțele infinitezimale ale clarobscururilor sufletești. Sentimentul de înstrăinare provocat de gândul morții (“Astăzi eu mă mut din «sunt»”) apare ca o resorbție a trupului într-

²⁰³ Platon, *Sofistul*, 241, b, în *Opere*, vol. VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 347.

²⁰⁴ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 98.

un *eidolon*, a materiei în nimic: “Lent și lung și greu și grav./ Uite așa după ce nu mai sunt de față/ în pământul concav/ va fi cuvântul paiată.// Ce poveste!/ Este/ a fost mâncat/ de către nu este” (*Ziceți*, XI, 124). Dialogând cu fapăturile inteligibile, poetul are revelația condiției de neant a acestora: “Voi nu știți, dragii mei, că sunteți morți/ și când mișcați, că sunteți trași la sorți,/ că n-aveți Rubicon,/ că n-aveți Domn,/ că este nu este” (*Alesul*, XIX, 185). Dialogurile acestea spectrale sunt pierdute într-o atmosferă crepusculară. Conștiința neantului trezește o tristețe apăsătoare, ce dezagregă coerența gândurilor și a versurilor: “De ce nu sunteți voi care sunteți?/ De ce dormiți în gangul unei stele/ de ce împrumutați raza/ de ce nu sunteți voi care sunteți?/ Tristețea, această lume a vieții noastre,/ ea, tristețea,/ de ce din pricina ei/ să nu fiți voi, care sunteți,/ să nu fiți/ voi care sunteți/ să nu!” (*Simț*, XVIII, 75). În această stare, lucrurile suferă o stranie devitalizare, imaginile se anamorfozează, lumina devine întuneric. Lumea trece prin ceea ce Sartre numește o “decompresiune a ființei”, prin falia căscată năvălind neantul. Condiția fapturilor devine incertă, ca și cum poetul le-ar privi brusc prin ochelarii fumurii ai neființei, ce înlocuiesc plinul cu golul: “Ce poftă de viața mea avea/ ceea ce nu era/ Ce poftă de nu era, avea/ ceea ce nu, nu era// Umbra lumină-mi părea,-/ iar muntele în zbor că zbura/ A, nu-mi mai era A./ Era, nu mai era” (*Respirări*, XVIII, 101).

Ființa (*este ceea ce este*) și neantul (*nu este ceea ce este*) sunt cele două principii complementare ce alcătuiesc “puterea supremă ce animă universul și creează viața”: “Puterea de a fi, dar mai ales puterea/ de a fi fost-fiind,/ Puterea de a nu fi,/ dar mai ales puterea/ de-a nu fi fost-fiind/ Puterea, ah, puterea/ de-a nu avea putere” (VIII, 138). Asemeni celor două emisfere din mandala taoistă a lui yin și yang, fiecare din cele două principii conține în miezul lui sămânța celuilalt principiu. Mergând în adâncul unuia se dă peste prezența celuilalt cel care coboară în interiorul Increatului iese în afara lumii și cel care atinge Marele Tot redevine Increat. Cercetând ființa în substanțialitatea ei, aceasta se evaporează în neant: “Tu nu-nțelegeai că stelele în sine/ sunt un lăuntru din lăuntrul depărtat?/ Tu nu-nțelegeai că albul în desime/ e negru împărat?” (*Semn 3*, XXI, 27). Conversia paradoxală (după logica magică a terțului inclus și a coincidenței contrariilor) funcționează în ambele sensuri. Nu numai în-sinele întors asupra lui însuși se decomprimă în pentru-sine, ci și pentru-sinele, întorcându-se asupra lui însuși, redevine în-sine. Neantul care se neantizează dispare, lăsând loc ființei: “Întunecând întunericul/ iată/ porțile luminii” (*Alt haiku*, XVIII, 151).

Conștiința apare ca o relație a în-sinelui cu el însuși. Apariția ei fiind chiar neantizarea în-sinelui, conștiința nu este un în-sine, ca oricare altă ființă ea nu are un conținut propriu, ci este conștiință *de ceva*. Sartre demonstrează prin reducere la absurd că acest *ceva* nu aparține

conștiinței, fiindcă aceasta ar însemna că există conținuturi ale conștiinței ce îi preexistă acesteia, asemeni unor în-sine, și deci conștiința își este opacă sieși. Or, dimpotrivă, condiția ei de transparență perfectă presupune tocmai faptul că în ea orice în-sine a fost neantizat. Ea nu are un conținut propriu, fiind populată doar de reprezentările ființelor exterioare. Pe o schemă analogă, Nichita Stănescu imaginează omul ca un loc geometric constituit din reunirea tuturor acelor *eidola* provenind de la fapăturile lumii. Ca și Axios, *omul* imaginat de autorul *Elegiilor* este tot un personaj non-figurativ. El este o personificare a conștiinței pure, nonsubstanțiale, ce nu poate fi sesizată direct, neavând materialitate, ci doar indirect, prin conținuturile sale speculare: “Omul este frunza văzută de om./ Omul este floarea mirosită de om,/ omul este calul călărit de om,/ omul este piersica gustată de om.// Omul este marea pipăită de om./ Omul este roata,/ Omul este laptele de capră băut de om.// Omul este răsăritul soarelui deasupra omului./ Omul este visul de noapte,/ Omul este plăcerea cerului albastru văzut de om./ Omul este zborul păsării zburat de om” (*Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?*, VIII, 140). Enumerarea continuă la infinit, căci, în calitate de oglindă a lumii, conștiința este un microcosmos inepuizabil.

Neantizarea propriului *nod* de ființă este modul de existență specific prin excelență poetului. Ultimul volum, pe care Nichita Stănescu nu a mai apucat să-l publice, urma să se intituleze *Operele impersonale*. Impersonalizarea creatoare are ca temei metafizic condiția conștiinței de a fi pură reflectare a celor din afară. Poetul, așa cum îl vede Nichita Stănescu, “nu are viață personală”, deoarece el devine transparent pentru toate imaginile lumii. Ființa lui își pierde conturul propriu și se modelează după întâmplările exterioare într-o simbioză imitativă perfectă: “Viața lui personală este praf/ și pulbere.// El ridică în cleștii circumvoluțiunilor lui/ sentimentele furnicii/ și le apropie, le apropie de ochi/ până când le face una cu propriul său ochi.// El își pune urechea pe burta câinelui flămând/ și îi miroase cu nasul lui botul întredeschis/ până când nasul lui și botul câinelui/ sunt totuna.// [...]// Să nu-l credeți pe poet când plânge./ Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui./ El a stors lucrurile de lacrimi./ El plânge cu lacrima lucrurilor” (*Poetul ca și soldatul*, XIII, b).

Starea de impersonalitate se instalează odată cu apariția “invizibilului organ”, cel “situat între auz și vedere”, “un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere”. Organele de simț obișnuite sunt distruse de acest “organ pieziș”, “organ ascuns în idee”, astfel încât poetul nu se mai relaționează cu lumea prin porțile limitate ale simțurilor, ci se conectează direct la fluidul cosmic. Toate fapăturile lumii invadează spațiul conștiinței, alungând ceea ce se afla înăuntru, elemente ale vieții personale și chiar sinele poetului. Pentru a descrie pierderea

identității cu sine, ruperea schizoidă a sinelui din sine, Nichita Stănescu parafrazează un celebru *necuvânt* eminescian: “Iată-mă, stau întins peste pietre și gem,/ organele-s sfărâmate, maestrul,/ ah, e nebun căci el suferă/ de-ntreg universul./ Mă doare că mărul e măr,/ sunt bolnav de sâmburi și de pietre,/ de patru roți, de ploaia mărunță/ de meteoriți, de corturi, de pete” (*Elegia a zecea*, IV, 61).

Ca negativitate pură, conștiința nu îmbogățește cu nimic ființa. Ea este o oglindă fantomatică pe care ființa și-o pune în fața ei însăși, pentru a se vedea pe sine, pentru a-și conferi un sens. Tot ceea ce adaugă conștiința la ființa-în-sine este *prezența*: “Pentru-sinele devine prezent ființei atunci când devine pentru-sine și încetează să fie prezent atunci când încetează să fie pentru-sine. Pentru-sinele se definește ca prezență la ființă”. “Prezența pentru-sinelui *la* ființă, scrie în continuare Sartre, implică faptul că pentru-sinele depune mărturie despre sine, în prezența ființei, ca nefiind ființa”²⁰⁵. Două ființe-în-sine nu pot fi prezente una alteia, deoarece co-prezența este un raport, iar ființele-în-sine nu se raportează nici la sine, nici la celălalt. Nu poate fi prezent la ceva decât un *altceva* care nu există în sine, ci pentru sine și pentru celălalt. Conștiința este deci un martor care depune mărturie atât asupra ființei-în-sine, cât și asupra propriei sale neființe. Reproducând parcă volutele speculației lui Sartre, Nichita Stănescu concepe conștiința umană ca un neant având rolul de a certifica ființa lucrurilor: “Omul este cel care depune mărturie/ despre om în fața omului”. “Prin faptul că sunt, lumea este. Prin faptul că văd, lumea se lasă văzută. Prin faptul că simt, lumea se lasă simțită, cum iarba se lasă verde” (*Înavuțirea lucrurilor*, XX, 56).

La o primă vedere, Nichita Stănescu pare să instituie o viziune idealist-subiectivă, conform căreia conștiința umană e anterioară lumii și e creatoarea acesteia. “Noi am fost primii, oamenii aceștia din prezent./ [...]// Noi suntem cei mai vechi/ iar tot ce este/ e-o decădere din vechimea celor vechi,/ e un semnal./ Noi am îmbogățit vederea și auzul,/ mirosul, pipăitul/ și gustul, ah, dar mai ales auzul/ acestei decăderi” (*Cel mai bătrân*, VIII, 86). În *Scriptura întâia*, din același volum, ideea e nuanțată și mai mult: “Bineînțeles că arborii/ decad din melancolia/ noastră,/ [...]// Tot ceea ce ne însoțește,/ totul e decăzut din noi,/ din mine adică” (VIII, 16). “Scriptura” pare a contrazice celălalt mit stănescian al originilor, ce face din Cain (trupul) – întâiul născut, iar din Abel (conștiința) – al doilea născut, Abel fiind fratele ucis, fratele mort, care ține în mână o oglindă pentru Cain. Contradicția între cele două mituri întemeietoare nu este totuși reală. Mitul celor doi fii ai lui

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 159, respectiv 161.

Adam prezintă ierarhia ontologică a materiei și conștiinței, Cain rămânând în continuare primul născut. Mitul decăderii lucrurilor din om (din poet) prezintă ierarhia fenomenologică a materiei și conștiinței. Poetul se află strategic instalat în centrul conștiinței și pentru el lucrurile nu iau ființă decât pe măsură ce ia cunoștință de ele. Gnoseologic vorbind, conștiința își apare sieși ca o condiție anterioară apariției lucrurilor în sine. În ultimă instanță, se poate spune că Nichita Stănescu pornește de la postulatul cartezian *Cogito, ergo sum*, ce demonstrează ființa pornind de la conștiință. În spațiul abstract unde s-a instalat scriitorul, asumându-și funcția unei conștiințe divine, are existență numai ceea ce este gândit restul ținând de absurd și de neant. “Bunăoară, viața mea este ceea ce țin eu minte despre mine. Uneori, exagerat de mult, alteori, mai nimic. Nu știu dacă copacii și-aduc aminte ceva despre ei înșiși” (XXVII, 32). Plantele, animalele, făpturile lipsite de conștiință nu există, pentru poet, decât dacă sunt “exagerate”, “îngrozite”, obligate să intre în spațiul abstract al gândirii. Pentru ele, *esse est percipi*, existența lor este condiționată de faptul de a fi percepute și imaginate de către un martor.

Conștiința este o oglindă ce conferă sens existenței. Numai ceea ce se reflectă în ea se integrează în *logos*, primește *logosul* ca lege intimă. De aceea, “omul este un agent de legătură al materiei cu materia” (XX, 51), el provocând epifania unui *ordo* în natură. În diferența sa specifică față de materie, “omul este propria sa abstracțiune” (XX, 53), este ecranul pur, transparent, fără conținuturi proprii, care reproduce imaginile spațiului fizic, conferindu-le semnificație de ființă. În-sinele poate “depune mărturie” despre sine că ființează doar prin intermediul pentru-sinelui. Ființa-în-sine este pozitivitatea pură, ea nu își poate fi prezentă sieși, sau, cum spune Nichita Stănescu, “A ne fi, ne este fără de martori” (*Visul ca viață*, XX, 59). Ființa-pentru-sine este singura care poate fi prezentă la în-sine, deoarece este neantul în-sinelui. “Moare numai cel care se știe pe sine,/ se naște numai cel care își este/ sieși martor” (*A unsprezecea elegie*, IV, 69). Condiția de conștiință-martor a ființei umane nu se realizează decât în afara ființei, în neant: “Omul nu a existat și nu va exista niciodată/ pentru că non existența își este sieși martoră” (XX, 59).

Ansamblul ființelor-în-sine capătă un *sens*, se transformă în *cosmos*, doar atunci când își generează propria prezență și mărturie despre sine. Apariția *lumii*, ca ființă ce vrea să-și dea singură întemeierea, depinde deci de apariția pentru-sinelui. În acest sens, conștiința umană este co-prezentă lumii de la nașterea ei: “Omul nu s-a născut și deci nu va muri./ Este etern și dintotdeauna/ pentru că prin el se depune mărturie/ despre ceea ce există” (*Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?*, VIII, 143). Din existența ansamblului

ființelor-în-sine *ca lume*, poetul trage dovada ontologică a existenței conștiinței. Dacă lucrurile s-au ordonat într-un sens, înseamnă că a existat și o conștiință a cărei prezență să fi indus ordonarea. “Fără mine nu s-a putut/ dovada e că m-am tras din mine însumi/ adică din acel mine care-a fost.// Eu sunt cel care nu se poate fără de el./ Eu sunt cel care nu s-a putut fără de el./ Eu sunt cel care a dat mărturie/ pentru existența lui Dumnezeu” (*Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?*, VIII, 147). Aplicată riguros, această viziune monistă a conștiinței ajunge la concluzia că gândirea este anterioară *apariției* (în sens fenomenologic) lui Dumnezeu ea nu preexistă ontologic divinității, dar este condiția *revelării* acesteia. În mod analog, unii gânditori au motivat uneori creația lumii prin dorința lui Dumnezeu de a se reflecta într-o oglindă exterioară sieși. În cazul lui Nichita Stănescu, metafizica sa este evident o generalizare a experienței rupturii de trecut și a reconstrucției în spațiul conștiinței, ce poate fi descrisă ca o transformare a în-sinelui în pentru-sine în dorința de a se autoîntemeia.

Poetul simte foarte bine că specifice noii sale stări nu sunt “conținuturile” conștiinței sale, ci însăși “starea de conștiință”. Conștiința nu are un în-sine anterior și independent de ea, ci există numai în măsura în care asistă ca martor la fenomenele lumii. Ea nu adaugă nimic acestor fenomene și, totuși, prin co-prezența ei, imaginile “spațiului fizic” par a căpăta contururi duble, mișcate, sunt trăite “a doua oară”. Neantul conștiinței este dimensiunea unde ființa își creează un sens, unde se “îmbogățește” cu semnificația de ființă. Toate atributele ei își fac apariția numai dacă omul ia cunoștință de ele. Simțurile sunt un fel de pelicule revelatoare pentru însușirile ființei. Omul are rolul de “a înavuți” lucrurile cu determinări concrete: “A spune că iarba este verde mi se pare o înmulțire în existență, a ierbii, față de faptul că ea numai și numai este și atâtă. O îmbogățire a ei prin simțurile mele. Ochiul meu face regină lumina, iar urechea mea este un tron al cântecelor”. Cum “mărturia” pe care conștiința umană o depune asupra în-sinelui nu este substanțială, ea este un “lux”: “Îmbogățirea lui «este» cu un epitet, adăugarea lui cu o privire, oricât de simplă ar fi ea, mi-a părut dintotdeauna ca un răsfăț peste măsură al vieții” (*Înavuțirea lucrurilor*, XX, 56, respectiv 55).

Pentru a defini relația dintre ființă și atributele sale, Nichita Stănescu folosește verbele *a fi* și *a avea*, dându-le un conținut personal. *A fi*, verb ce se obține drept nucleu ultim în reducția fenomenologică operată de poet asupra sa însăși, în căutarea propriei esențe, este verbul ființei-în-sine. El exprimă facticitatea ființei, adică trăsătura ei de a-și apărea sieși ca un dat anterior conștiinței sale de sine. Este verbul identității cu sine a ființei. *A avea*, în

schimb, exprimă relația de non-identitate cu sine. Ceea ce ești, ești ceea ce ai, nu ești. Ceea ce ai, nu este solidar cu tine. *A avea* este verbul alterității și al neantului, căci presupune ruptura de sine. Tot ceea ce poetul conștientizează ca fiind diferit de *eu*, în *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de “tu”* (IX, 13), pleoapa, mâna, piciorul, sufletul, stă sub semnul *celuilalt* mort, al lui Enghidu. După cum am văzut, toate rupturile impuse de conștiință au rolul de a înlătura componentele neesențiale ale ființei și de a acutiza instinctul vital. “Sărăcia” se opune “posesiunii” așa cum viața se opune morții. Posesia este o relație care presupune neantizarea atât a obiectului posedat, cât și a posesorului, deoarece între ființele-în-sine nu sunt posibile raporturi de dependență: “Numai ceea ce nu este poate poseda. Nu se poate poseda decât ceea ce nu este” (*Adnotări pe marginea ideii de posesiune*, XX, 339).

A avea ceva înseamnă *a nu fi acel ceva*. Atunci când este vorba de propria ființă, cel care se posedă pe sine încetează să mai fie: “Numai ceea ce nu este se poate poseda pe sine însuși” (*ib.*). De aceea, “moartea este singura posesiune” (*Înavuțirea lucrurilor*, XX, 56), neantul fiind posesorul absolut. Ființa nu își poate fi propriul posesor, adică propriul Dumnezeu. Când vrea să se posede, devine ființă-pentru-sine, adică neant, iar atunci când vrea să fie, posesia se transformă în ființare. Deoarece “nu îl putem poseda pe sine însuși”, înseamnă că *însumi* este pronumele care exprimă perfect identitatea ființei cu sine, coincidența posesorului cu posedatul, a subiectului cu obiectul: “Nu am nimic./ Al meu nu este tot una cu mine./ Numai *însumi* există,/ iar eu nu pot să am decât ceea ce există.// [...] Numai *însumi* există./ Nu-l pot avea decât pe *însumi*/ într-adevăr” (*A poseda*, X, 91). Singura posesiune posibilă în domeniul ființei este cea prin identificare, adică prin trecerea de la *a avea ceva* la *a fi acel ceva*. Proiectul existențial al poetului este acela de a micșora “instinctul posesiunii, lăbărțând în mine bucuria de a fi pur și simplu, schimbând pe «a avea» în «a fi», și, dându-i nuanță acestuia, de lucru, de avere” (*Înavuțirea lucrurilor*, XX, 56).

Analizând relația dintre cele două verbe ontologice, Sartre arată că *a fi* este verbul în-sinelui, iar *a avea* – verbul pentru-sinelui. Ființa care vrea să posede un anumit obiect, dorește de fapt să oblige acel obiect să depindă numai de ea, așa cum depinde creația de creatorul ei. Obiectul posedat cu adevărat este obiectul care încetează să existe prin sine și începe să existe prin posesorul său, ca și cum acesta i-ar da ființa. Cunoașterea este o formă de posesie, în care “obiectul cunoscut se transformă în *mine*, devine gândul meu și prin aceasta acceptă să-și primească existența numai de la mine”²⁰⁶. Forma cea mai radicală de cunoaștere este cea

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 639.

prin înghițire, căci ea mediază asimilarea cea mai profundă și eficientă a obiectului posedat, asimilarea substanțială. Or, întreg periplul lui Nichita Stănescu în universul inteligibil stă sub o asemenea schemă. Complexul deglutiției, sau complexul lui Iona, înghițirea de către lup, de către Marele cal sau de către zeu, sunt forme simbolice de cunoaștere a lumii. “Foamea universală” vine din dorința de a asimila natura, iar a fi devorat de către zeu înseamnă a te lăsa asimilat de lege. Însă cum posesia presupune anularea ființei posedate ca în-sine, fapăturile înghițite de zeu se asimilează ființei acestuia. Cunoașterea, ca mod de participare divină, coincide cu neantizarea sinelui. De aceea, Marele Tot se rezolvă, în ultimă instanță, în Neant.

Simbolul în care Nichita Stănescu adună la un loc toate trăsăturile paradoxale ale pentru-sinelui este *omul-fantă*. Este un personaj complementar și perfect simetric lui Axios, simbol al în-sinelui. Dacă acesta din urmă este identificabil lui *Da*, pozitivitatea absolută, omul-fantă este *Nu*, negativitatea absolută. Volumul *11 Elegii*, din care face parte poemul *Omului-fantă*, fusese conceput de autor drept *Cina cea de taină*, “unde fiecare elegie cuprindea un apostol și antielegia juca rolul lui Iuda” (XXVII, 102). Cele unsprezece elegii numerotate sunt deci gândite ca niște poeme ale “afirmației”, prin care se descriu stări sufletești dense, pline. Ele sunt scrise într-o manieră catafatică, deoarece aceste stări pot fi trăite și cunoscute direct. *Omul-fantă*, elegia nenumerotată, în schimb, este scris într-o manieră apofatică, deoarece încearcă să surprindă însăși starea de vacuizare a sufletului. Iuda între apostolii lui Isus este o alegorie pentru apariția neantului în sânul ființei. Ioana Em. Petrescu crede că “trădarea” lui Iuda este o consecință a dispariției ființei, a unei goliri a transcendenței, a morții moderne a lui Dumnezeu. “Nemaiavând pe cine «trăda», Iuda devine mărturisitor al neființei, breșa («fanta») de neant care despică plinul existenței, fără să poată dezvălui altceva decât vidul”²⁰⁷. Totuși, sentimentul de absență a ființei nu este anterior “trădării” lui Iuda, neantul nu există în sine, în paralel cu ființa. El există numai pe măsură ce are loc neantizarea ființei. Trădarea este însăși absența, iar Iuda este chiar fanta prin care ființa trece în neființă. “Pentru-sinele apare ca o infimă neantizare în mijlocul Ființei, scrie Sartre dar e suficientă această neantizare pentru ca În-sinele să sufere o transformare totală”²⁰⁸.

Elegia “fără număr” este închinată lui Georg Wilhelm Friederich Hegel, dedicația

²⁰⁷ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, p. 190.

²⁰⁸ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 682.

sugerând faptul că poemul trebuie citit folosind drept “cheie” de lectură fenomenologia spiritului. Dacă Axios este cel care poartă ființa în sine, omul-fantă își are originea și esența în afara sa: “Omul-fantă are îndepărtate origini./ El vine din afară:/ din afară frunzelor,/ din afară luminii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși” (IV, 55). Omul-fantă este *celălalt*, dublul angelic care însoțește toate fapăturile din universul lui Nichita Stănescu. Alienarea de sine, pe care poetul o trăia atunci când se proiecta în alter-egouri simbolice cum sunt îngerul sau zeul, ajunge în omul-fantă la limită. El este însuși principiul alterității, a ceea ce este radical și complet diferit de sine. Analizând ideea de neființă, Platon ajungea în dialogul *Sofistul* la concluzia că aceasta apare în lume prin intermediul categoriei alterității: “Căci potrivit tuturor, natura alterității, făcând pe fiecare altul decât ființa lucrurilor, aduce neființa. Și într-adevăr pe toate, potrivit cu cele spuse, le vom putea numi pe drept ca nefiind, dar deopotrivă, de vreme ce participă la ființa lucrurilor, ca fiind și ca realități. [...] Prin urmare, cu privire la orice Idee, există multă ființă, dar și nesfârșit de multă neființă”²⁰⁹.

După datarea din autobiografia sa recreată, Nichita Stănescu a trăit marea ruptură de sinele lumii în urma constatării alterității corpului său. Mâna, picioarele, sufletul, au trecut din sfera lui *a fi* în sfera lui *a avea*: “Până și despre trup zic/ că este al meu/ până și despre suflet/ zic că este al meu,/ deci ele nu sunt totuna cu mine/ deci ele nu există” (*A poseda*, X, 91). Moartea lui Enghidu, expresie simbolică a acestei descoperiri tragice, e gândită de eseist în termenii alienării pentru-sinelui de în-sine: “Enghidu, prietenul lui Ghilgameș, nu era însă decât un alter ego. Un soi de contemplare a sinelui din afara lui însuși. De aceea moartea lui Enghidu este însăși moartea sinelui pe planul contemplării lui însuși” (XV, 115). Drama lui Ghilgameș nu este moartea lui Enghidu, ci înțelegerea și reprezentarea morții lui Enghidu. În moartea lui Enghidu, a *celuilalt*, conștiința își vede propria sa moarte, deoarece și ea este un celălalt în raport cu ființa interioară, și ea face parte din “ideea de tu”.

“A înțelege moartea înseamnă a privi încă o dată în mod relevant ceea ce este”, scrie Nichita Stănescu (*Marea supraviețuire*, XX, 282), identificând revelația cu neantizarea. Contemplarea morții lui Enghidu este “însăși moartea contemplației, adică legăturii prime, a sinelui cu lumea” (*Eminescu cel mare*, XV, 115). Conștiința este cauza apariției neantului, acesta nefiind o existență “obiectivă”, anterioară conștiinței. Pentru ființa-în-sine nu există moarte o ființă nu dispare, ci se transformă într-alta. Nici o clipă în masa compactă a în-sinelui nu apare un vid, un gol de ființă, deoarece, după cum spune poetul, “ceea ce există nu

²⁰⁹ Platon, *Sofistul*, 256, e, ed. cit., p. 369.

poate concepe moartea și nici n-o poate înțelege” (*Marea supraviețuire*, XX, 282). O ființă-ân-sine nu poate concepe dispariția unei ființe-ân-sine numai ceea ce nu există poate concepe ceea ce nu există. “Moartea nu se relevă decât prin dispariția unui bineînțeles” (*ib.*), adică nu pur și simplu prin dispariția unei ființe, ci prin reprezentarea dispariției acelei ființe de către o conștiință. Acesta este momentul în care conștiința devine conștientă de propria sa condiție de neant. Ca să poată introduce o falie de neființă între obiectul și subiectul contemplației, trebuie ca ea însăși să aibă drept substanță neantul. În moartea *celuilalt*, ea recunoaște propria sa natură, aceea de celălalt al în-sinelui, de neant al ființei.

Neantul ia naștere prin trecerea lumii prin “fanta” conștiinței. După cum arată Sartre, în cadrul conștiinței esența și fenomenul, subiectul și obiectul coincid. În momentul în care elaborează reprezentarea neantului, conștiința devine neantul și, simetric, ea nu poate elabora reprezentarea neantului decât dacă se împărtășește ea însăși din condiția neantului. Conștiința neființei nu apare prin reflectarea lumii (a în-sinelui), ci prin autorefectarea conștiinței, ca pentru-sine. Cu alte cuvinte, neantul conștiinței este singura cauză a conștiinței neantului, iar conștiința neantului este cauza apariției neantului în lume. De aceea, neantul nu are sine, Sartre înlocuind, în cazul său, verbul *a fi* cu verbul *a se neantiza*: “Neantul nu este, el se neantizează”²¹⁰. Același este concluzia la care ajunge și Nichita Stănescu: “Privire care să se privească pe sine nu există. Oglinda nu este decât o răsfrângere. Pipăit care să se pipăie pe sine nu există, gust care să se guste pe sine nu există și, vai, mai ales alergare care să se alerge pe sine nu există. [...] Nu există moarte pentru că ea nu poate să depună mărturie din sine însăși. Ea nu are sine” (*Marea supraviețuire*, XX, 283).

Omul-fantă nu are sine, pentru că vine din afara sinelui. Platon susținea că neființa se manifestă atunci când alteritatea în raport cu o ființă este definită drept tot ceea ce nu este acea ființă. Generalizând la nivelul întregii lumi, Sartre arată că ființa-ân-sine este totul, iar ființa-pentru-sine se determină pe sine drept *tot ceea ce este în afara sinelui*. Or, tot ceea ce este în afara totului este nimicul. Omul-fantă este cel care vine atât “din afara lui însuși”, cât și “din afara luminii protectoare”: “el vine de dincolo/ și încă de mai departe de dincolo”. El este alteritatea platoniciană, este neființa venind dinspre exterior spre interior, dinspre alteritate spre identitate, sau, cum spune în altă parte Nichita Stănescu: “moartea e din afară înăuntru, de la străina mână spre ideea de mână, de la ideea de mână către tu, de la tu către u și de la u către...” (*Marea supraviețuire*, XX, 283).

²¹⁰ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 52.

Neființa nu există prin sine însăși, ci numai pe seama des-ființării unei alte ființe: “moartea nu poate avea o înfățișare concretă decât prin anularea sinelui” (*Eminescu cel mare*, XV, 115). De aceea, intrarea omului-fantă în lume provoacă dispariția ființelor concrete, transformarea lor în contururi goale: “Omul-fantă azvârle mari piramide/ de vid/ peste mari deșerturi”. El nu există decât pe seama ființelor pe care le fagocitează: “Omul-fantă face înconjurul lumii/ și există numai cât să ia cunoștință/ de existență”. Neavând un sine propriu, el se hrănește cu umbrele lucrurilor des-ființate, trecute din spațiul fizic în spațiul abstract al conștiinței. Asemeni ideii *Nu*, sau personajului din *Poetul ca și soldatul*, el este suma imaginilor răsfrânte în el: “Ia ființă venind./ Astfel, el se umple/ cu imaginile diforme/ atârând lătoase de marginile/ existenței,/ sau, pur și simplu,/ el adulmecă existența/ și ia naștere lăsându-se/ devorat de ea”. Făptura sa are un caracter specular, omul-fantă fiind reversul în oglindă a tot ceea ce există, chiar și al lui însuși: “El mănâncă o frunză,/ dar o mănâncă pe dinlăuntru./ El este în afară pântec/ și înlăuntru gură cu dinți./ Nu se știe cine îl mănâncă pe cine.// [...]// Omul-fantă moare/ ca să ia cunoștință de moarte./ El se lasă respirat/ și la rândul lui/ respiră/ obiectele înșuflețite și neînșuflețite/ ca și cum ar fi aer”.

Omul-fantă este decalcul negativ al lucrurilor pe care le cunoaște. Gol de existență, el există în măsura în care devine dublul metafizic al ființelor contingente. El face posibilă decompresiunea ființei, mai exact este chiar această decompresiune, care permite întoarcerea în-sinelui asupra lui însuși, adică apariția conștiinței. Este un simbol al rațiunii ca mulaj al existenței sensibile. Nu este vorba însă de o matrice originară, asemeni Intellectului neoplatonic, în care se află Ideile după care vor fi modelați indivizii particulari, ci de o matrice posterioară lucrurilor, formată din imaginile (*eidola*) abstracte desprinse din acestea. Ființele sensibile nu sunt emanația sa, dimpotrivă, el este cel care ia naștere prin sublimarea ființelor sensibile în dubluri spirituale. Pelicular lipit de lucruri, omul-fantă nu are o consistență proprie. Asemeni unui bisturiu de neant, el provoacă ruptura în-sinelui, fără să-i adauge nimic substanțial, ci doar o oglindire spectrală: “omul-fantă vine și vede./ Nu se știe dacă între ochiul lui/ și ochiul lucrurilor/ există vreun spațiu pentru vedere.// Retina omului-fantă e lipită/ de retina lucrurilor./ Se văd împreună, deodată,/ unul pe celălalt,/ unii pe ceilalți,/ alții pe ceilalți,/ ceilalți pe ceilalți./ Nu se știe cine îl vede pe cine”.

Întrepătrunderea osmotică a lucrurilor cu imaginile lor amintește de viziunile unor mari mistici. Pentru Meister Eckhart, “ochiul cu care eu văd pe Dumnezeu este același ochi cu care Dumnezeu mă vede pe mine. Ochiul meu și ochiul lui Dumnezeu este un singur ochi și o singură privire, și o singură cunoștință și o singură simțire”. Simetria speculară este dovada

unității dintre creatură și creatorul ei. În cazul lui Nichita Stănescu e vorba de unitatea dintre materie și conștiință, dintre ființă și neant. Marele Tot este atât ființa cât și neantul. Această identificare paradoxală a fost făcută de poet printr-un racursi între filosofia religioasă și fenomenologia spiritului. Într-adevăr, pentru teologi, Dumnezeu este Rațiunea supremă pentru filosofi ca Sartre, rațiunea este neant. Printr-o tranziție logică, Nichita Stănescu a relaționat primul și al treilea termen: Dumnezeu este rațiunea, deci este neantul. El definește în mod explicit echivalența: “neantul, adică absența, adică Dumnezeu gândit ca totală absență” (XXIII, 211). În spațiul conștiinței, până și ființa supremă se des-ființează, devenind imagine a golului. Intelectul divin este agentul neantului. Prin această demonstrație speculativă, poetul român îmbogățește dosarul “morții lui Dumnezeu”. Marele Tot care se rezolvă în neant este o viziune încadrabilă în categoria modernă a “transcendenței goale” definite de Hugo Friederich. Nichita Stănescu se alătură, să spunem, lui Rilke sau Blaga, poeți pentru care neființa se altoiește în chiar miezul ființei. Venind de *dincolo*, din alteritatea absolută, omul-fantă se topește în ființă, impregnând-o cu germenii insidiosi ai neființei: “Odată venit,/ nu se mai știe cine a venit/ și cine într-adevăr e de dincolo/ și încă de mai departe de dincolo/ este.// Totul e lipit de tot/ pântecul de pântec,/ respirația de respirație, retina de retină” (IV, 55). Descrierea unității în oglindă a omului-fantă cu lumea pare identică unității în sine a Increatului. Totuși, unitatea Marelui Tot nu este unitatea compactă și indivizibilă a ființei-în-sine a Increatului este unitatea contrariilor, în care nimicul vine să completeze totul, neantul însoțește ca o umbră ființa.

Transformarea plinului în gol și simbioza lor parazitară este descrisă de Sartre ca o relație dinamică între trei ipostaze ale ființei: *l'existant*, adică ființa-în-sine, care constată că nu este cauza propriei sale existențe; *le manquant*, adică ființa-pentru-sine, ce ia nașterea prin decompresiunea și neantizarea în-sinelui, în încercarea acestuia de a se întoarce asupra lui însuși și a-și da propriul fundament; *le manqué*, adică modelul unei ființe-în-sine-pentru-sine, ființă care a reușit să se întemeieze singură. *Le manquant* este ceea ce lipsește *existentului* pentru a deveni totalitatea ideală care este *le manqué*. Ființa-în-sine-pentru-sine este numită de Sartre *ființa valorii* și văzută ca idealul interior pe care și-l propune fiecare om. În sistemul lui Nichita Stănescu, *ființa valorii* corespunde “ființei din viitor”, ființa perfectă spre care evoluează toate viețuitoarele. Fiecare specie are un *idol* sau un *zeu* al ei, spre care se îndreaptă ca spre un prototip teleologic.

Rasa umană se află și ea în evoluție spre o ființă superioară, de natură spirituală. Anabaza poetului în orizontul metafizic nu este decât un caz particular al acestei dezvoltări a

omenirii, ce o va conduce de la stadiul actual, limitat de către organele discontinue de simț la o cunoaștere fragmentară, la stadiul unei conștiințe totale și continue. Urmașii din viitor sunt, în sistemul lui Nichita Stănescu, *marțienii*, omul fiind “strămoșul îndepărtat și primitiv al marțienilor”. “Având un organ continuu de cunoaștere totală”, aceste ființe extra-terestre “consideră existența ca fiind firească, integrându-se, astfel, deplin în ea” (*Dintr-un abecedar marțian*, XX, 50). Pentru a descrie modul de integrare în univers al oamenilor, pe de o parte, și al marțienilor, de cealaltă, poetul folosește mai multe perechi de concepte complementare, cum sunt firescul/ absurdul, sau bunul-simț/ rațiunea. Firescul și bunul simț caracterizează existența în-sinelui, adică al naturii, *fizica*. Absurdul și rațiunea caracterizează existența pentru-sinelui, adică a conștiinței, *metafizica*. “Firescul este lipsit de memorie, de aceea reacția lui în realul imediat este mirarea. Absurdul reprezintă, sau mai degrabă este încărcat de o memorie cu mult mai mare decât realul memorabil. [...] Absurdul ca stare de conștiință, memorie mai mare decât lucrurile memorabile, provoacă superficial și biologic starea de răs, iar în pragul conștiinței de fapt deznădejdea, anularea organelor de simț, orbirea și surzirea știute și simțite de către ochiul lui Homer și de către urechea lui Beethoven” (*Absurdul ca sublim ratat*, XX, 82). Pitagoreicii și platonicienii legau nemurirea de conservarea memoriei eterne, pe care sufletele o dețin în stare neîntrupată, dar pe care o pierd la coborârea în închisoarea trupului. Anamneza teoretizată de Platon este un exercițiu aproape mistic, de purificare a spiritului în vederea reintegrării în condiția divină. În mod similar, la Nichita Stănescu, firescul, adică existența sensibilă, este lipsit de memorie. Absurdul se datorează discrepanței ce ia naștere prin grefarea unei memorii cosmice într-un individ terestru. Geniul, revelația, sunt legate de pierderea organelor de simț concrete și de “conectarea la cosmos”. Atunci când această dezlimitare se realizează prin artă, ea generează sentimentul *sublimului*. Dacă ea nu este exorcizată însă prin creație, avem de-a face cu un *sublim ratat*, adică cu absurdul, care generează deznădejdea, spaima de neant. Teamă de pulverizare ca individ îl face pe poet să exclame: “dacă poți, nu-ți aduce aminte nimic/ decât numai întâmplările tale și atât,/ [...] Ține-ți minte numai propriile tale întâmplări/ căci te-ai spulbera mai repede decât/ însuși gândul spulberării dacă ți-ai aduce aminte” (*Anatomia, fiziologie și spiritul*, XVIII, 36).

Pentru marțieni, însă, comuniunea cu universul nu este *absurdă*, ci *firească*, deoarece ei sunt ființe continue. “Invizibilul organ” pe care îl descrie poetul în *Elegia a zecea* este “organul total” al ființei perfecte din viitor. Pe o spirală de tip hegelian, Nichita Stănescu ajunge, de la “bunul simț bătrân”, prin rațiune, la “bunul simț tânăr”: “Bunul simț ne spune aceasta./ Rațiunea însă neagă aceasta./ dar rațiunea pregătește următorul bun simț” (*Laus*

Ptolemaei, VIII, 13). Făpturile care au reușit să integreze rațiunea în cosmos ca fiind *firească*, naturală, sunt ceea ce Sartre numește ființa-în-sine-pentru-sine, adică ființa care a redevenit un în-sine în chiar modul de a fi pentru-sine. Această ființă autototalizată, care își este propria cauză, este, după filosoful francez, Dumnezeu. Și conștiința își dă singură întemeierea, dar ea nu poate întemeia decât neantul, deci nu se poate întemeia decât ca neant al ființei. Dumnezeu, în schimb, se întemeiază pe sine ca ființă plină, consistentă, și el este modelul interior pe care și-l ia ființa umană atunci când vrea să-și devină propriul ei creator. Punând în paralel schema lui Sartre cu sistemul lui Nichita Stănescu, se poate spune că Axios, cel care este, care are “sămânță”, poate fi descris ca în-sinele, sau *l'existant* Omul-fantă, cel care *nu este* și care depune mărturie pentru tot ceea ce este, are caracteristicile pentru-sinelui, sau *le manquant* iar “marțianul”, zeul, Dumnezeu, țintă a evoluției umane, este în-sinele-pentru-sine, sau *le manqué*.

Tensiunea dintre cei trei termeni dă naștere unei procesualități. Pentru-sinele pune mereu în fața în-sinelui ceea ce îi lipsește acestuia: propria întemeiere. Ea îl atrage în afara sa, împingându-l spre modelul acelei ființei ce și-ar fi propriul fundament. Aceste trei moduri ale ființei creează structura ontologică a timpului. În-sinele este ființa care își apare ca preexistând sieși, adică trecutul pentru-sinele este ființa care se neantizează pentru a deveni co-prezentă la sine însăși, adică prezentul pentru-sinele-în-sine este ființa așa cum se proiectează ea să fie, adică viitorul. “Sesizăm în acest fel sensul fugii reprezentate de Prezență: este o fugă spre propria sa *ființă*, adică spre sinele în care se va transforma prin suprapunerea cu ceea ce îi lipsește (*le manquant*). Viitorul este totalitatea-lipsă (*le manqué*) care îl smulge, în calitate de absență, de la în-sinele prezenței”²¹¹. Timpul reprezintă deci relația evolutivă dintre în-sine și pentru-sine, pentru a deveni ființa totală. Spațiul, în schimb, reprezintă relația de indiferență dintre ființele în-sine, ce nu se condiționează în nici un fel, ci rămân unul în afara altuia.

Această distribuție a categoriilor spațio-temporale între ipostazele ființei explică de ce, pentru Nichita Stănescu, conștiința se conjugă cu timpul, universul inteligibil ființând pe axa temporală, iar trupul se conjugă cu spațiul, universul sensibil ființând pe axa spațială. Zeii din *Elegia doua*, ce amenință să răsară în orice ruptură a în-sinelui, ca simbol al conștiinței neantizante de sine, sunt niște agenți temporali. Conștiința este o breșă în spațiu, cauză a apariției timpului: “Principalul nostru drept este dreptul la *timp*. Iată *ruptura*” (XXIII, 118).

²¹¹ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 165.

Poemul *A posedă* vede simbolic ruptura *de sine* a conștiinței ca pe un mecanism de creat timp. Tot ceea ce iese din identitatea în-sinelui, deci din regimul lui *a fi*, și trece în alteritate, deci în regimul lui *a posedă*, ia forma unor “ceasuri groase cu clopot,/ ceasuri cu cuc, pendule,/ clepsidre sau pur și simplu/ cadrane solare”: “Îmi plac ceasurile/ pentru că ele măsoară ceea ce nu este/ sunt nebun după ceasuri/ pentru că ele sunt nebune./ Ele sunt ghilotine ale gâtului neființei,/ dacă neființa ar avea un gât de neființă.// [...]// Nu pot să am nimic./ Tot ceea ce am și nu este însumi/ devine ceas între însumi și însumi” (X, 92-92).

Ruptura de sine, înălțarea la cer, pelerinajul în nord, vitrificarea, înghițirea de către zeu sunt scheme imaginare ce descriu înaintarea poetului pe dimensiunea conștiinței, în scopul reconstituirii unei personalități noi, autonome, care nu mai depinde de trecut și nu mai este (de)formată de traumele copilăriei, ci se întemeiază pe sine în deplină libertate și maturitate. Dar, ca o ironie metafizică, conștiința ce a mijlocit fuga de neant se dezvăluie a fi chiar ea neantul. Poetul descoperă că nu moartea, ca eveniment al *celuilat*, l-a înspăimântat, ci conștiința morții, ca eveniment al *eului*. Causă și efect în același timp, conștiința nu poate avea contemplația morții decât ca “moarte a contemplației”. Periplul metafizic, rezumat în șirul de revelații din *A treia elegie*, îi apare poetului ca străbaterea unor tuneluri de vid. Alunecând prin galeriile conștiinței, el iese în afara Totului. Unificarea conștiinței cu ființa duce la în-ființarea neantului, sau la neantizarea ființei. Conștiința neantului este un neant al conștiinței.

Această experiență limită, în care neantul încetează să fie o idee și devine o realitate psihologică, este descrisă în ciclul de poeme *Prin tunelul oranj*. După mărturisirile făcute de scriitor în *Antimetafizica*, revelația terifiantă a morții i-a fost provocată de un preinfarct. Oricum, amănuntele biografice au o mai mică importanță, din moment ce poetul relatează accidentul nu din perspectiva eului său empiric, ci din interiorul halucinant al stării poeziei. Moartea este un eveniment al biografiei esențiale a poetului (în care “eu sunt propria mea memorie”): “Odată, când împlineam 41 de ani [...], într-o vineri (ziua în care mă născusem), m-a atins moartea. Toate culorile deveniseră oranj, nu mă durea absolut nimic, dar am fost cuprins de o spaimă animalică de parcă toată ființa mea s-ar fi schimbat într-un tunel prin care trecea simplonul” (XXVII, 33-34). Tunelul oranj este imaginea hipnotică a trecerii *dincolo*. Există numeroase mărturii ale unor oameni reveniți din starea de comă²¹², în care moartea este înfățișată ca traversarea unui tunel întunecat, a unei peșteri, puț, horn, cilindru etc. Pe

măsură ce legăturile sale senzoriale cu lumea se sting, muribundul are impresia că sufletul său părăsește trupul, cel mai adesea prin creștetul capului. O asemenea disociere e descrisă și de Nichita Stănescu: “M-am cățarat prin propria mea gleznă,/ prin tunel în sus, prin genunchi,/ prin inimă și până sus, sub sprâncene,/ și-am fugit prin ochi/ gol-goluț” (*Semn 18*, XXI, 87). Tunelul oranj este toboganul letal prin care poetul basculează din ființă în neant.

După cum am arătat, neantul nu este un ținut autonom, el nu este decât reversul ființei, lumea văzută printr-o prismă întunecată. Nimic nu se modifică împrejur și totuși toate par a se vedea deodată în negativ, ca într-o oglindă răsturnată. Deși lucrurile ce îl înconjoară pe narator după trecerea prin tunel sunt, toate, lucruri cunoscute, ele par a fi văzute pentru prima oară. Traversarea este un ciudat circuit dinspre sine spre sine, ea nu duce în afara sinelui și a lumii, ci ajunge în punctul de pornire, dar cu semn schimbat, asemeni unei benzi Moebius. Străbătând distanța dintre capetele acesteia, ce se unesc între ele, naratorul are impresia de a fi trecut printr-un cilindru de vid, ce îl transformă în spectru: “Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,/ cu spăimântătoare viteză,/ când m-am trezit eram chiar pe câmp,/ căzut de pe cal,/ m-am bucurat de gângăanii/ de mâini m-am bucurat și de picioare,/ de cerul albastru și mare/ iar nu oranj./ Ah tu, tunel!/ Ce glonț ai tras spre tine?/ Și înspre cine ai tras?/ Și înspre cine?” (XXI, 21).

Trecând prin tunelul oranj, poetul intră în omul-fantă. Privite prin ochii de neant ai acestuia, toate imaginile de până acum suferă cele mai stranii anamorfoze. Gilbert Durand atrage atenția asupra faptului că, în mituri, regimul neființei este complementul lumii celor vii. Ceea ce e suprimat pe pământ intră, cu valoare inversată, în lumea celor morți. Noaptea este ziua din lumea de dincolo. La egipteni, spre exemplu, cerul nocturn al celeilalte lumi este imaginea răsturnată a lumii noastre²¹³. La capătul aventurii metafizice, Nichita Stănescu trăiește și el o înspăimântătoare răsturnare de regim. Aerul cristalin al cerurilor inteligibile devine o “atmosferă de clor, obosită” (*Președintele Baudelaire*, V, 123). Acest poem din ciclul *Imagini din Franța* aduce explicația simbolică a stării de spleen “în care îmi duc existența în ultima vreme”. Poetul trăiește impresia că, “scăpând frânele existenței,/ lăsam să se crape sub osul frunții/ frumosul meu creier cercetat de duhuri”. Universul solar al zeilor rațiunii se fisurează, prin interstiții infiltrându-se umbrele nimicului. Conduse de “președintele Baudelaire”, figuri dintr-o fantomatică republică a literelor își fac apariția în

²¹² Dr. Raymond Moody, *La vie après la vie*, Editions Robert Laffont, Paris, 1977. Idem, *Lumières nouvelles sur La vie après la vie*, Editions Robert Laffont, Paris, 1978.

²¹³ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 269-270.

cameră, ca într-un ritual de necromanție declanșat involuntar. Asemeni lui Ulise invocându-l pe Tiresias în Hades, naratorul cere sfat umbrei lui Baudelaire, regele poezilor vizionari, asupra stării sale. Jung identifica în imaginea bătrânului maestru un arhetip al inconștientului, ce personifică înțelepciunea înaintașilor, memoria rasei. Nichita Stănescu și-l apropie pe părintele simboलिștilor prin sym-pathia stării, adică prin “pățimirea împreună” a sentimentului de spleen și vid. “Președintele era de părere că, pentru cei vii,/ experiența tristeții/ este nepotrivită, îngrijorându-se totodată de faptul/ conectării mele repezi la cosmos.// Oricum te sfârâmi, mi-a zis/ caută să îndelungești măcar stafia/ vreunei stări de spirit coerente”. Maestrul spectral îi dezvăluie poetului fața thanatică a Marelui Tot: conectarea la cosmos este o experiență “potrivită” numai pentru cei morți. Atmosfera clorotică, senzația de scufundare, sunt moduri de manifestare psihică a experienței neantului.

Efortul suprauman de “îndoire a luminii” din *11 Elegii* pare să fi secătuit resursele vitale ale poetului. Ciclurile următoare, din *Oul și sfera* și *Obiecte cosmice*, exprimă o senzație de vid mental, de oboseală metafizică și atracție a întunericului. “Peste poemele acestei perioade, scrie Alexandru Condeescu, începe să coboare o aură melancolică, apar stări necunoscute până atunci liricii sale: regretul, greața, presentimentul morții, tristețea unei înfrângeri necunoscute, o vagă atmosferă crepusculară învăluind extraordinare poezii de o arhitectură desăvârșită” (XXIII, 149). Criticul ia în discuție o posibilă influență pe care suprarealiștii, în special Jacques Prévert, ar fi exercitat-o asupra lui Nichita Stănescu în timpul călătoriei acestuia în Franța, dar explicația stării poetului e totuși de căutat în ritmul de profunzime al afectivității și imaginației sale.

De fiecare dată, la sfârșitul unei înălțări în universul inteligibil, elanul ascensional face loc unei stări de apatie și epuizare. Oglinda cristalină a versurilor pare a se aburi de un suflu nebulos. Schimbarea vectorului afectiv face ca simbolurile regimului metafizic să se anamorfozeze inexorabil. Trezit parcă brusc dintr-o expediție somnambulă în sferele intelectului, naratorul nu mai recunoaște peisajele, având impresia că străbate regiuni stranii, selenare. Ascensiunea devine un galop tragic, prin medii străine, ce și-au pierdut puterea de atracție. Asemeni fiului de împărat ce calcă în Valea plângerii, el se simte invadat de nostalgia lumii terestre, spațiul abstract apărându-i ca o capcană a neființei veșnice. “Poate că se mai și dezaxează/ sfera asta împutită, viermuită,/ care înlăuntrul său se înnoptează/ cu reci păsări, da, iubită!.../ Să împingem sfera, să împingem tot de sus în jos preaalbul/ fulg al inimii pe care-l ningem/ în căscatul bot ce-l ține calul// Deci, iha, iha, ei sunt/ însetați și fără verde/ cal cu om pe el, pământ,/ cu pământ cu tot se pierde” (*Lăsare*, XI, 137).

Coborârea din înălțimi coincide cu o senzație de scufundare, de înclieiere a gândurilor: “Era o melancolie, un fel de tristețe,/ un fel de gol străbătut de o dorință imprecisă,/ un fel de decădere a gândurilor către imagini/ [...] era un fel de întunecare de care ești refuzat,/ un fel de mărunță dezinvoltură, cum ar fi/ aceea a dansului,/ dar de care ești respins numai cu un gest/ al nepăsării” (*Evocare*, X, 54). Dorințele fără obiect, bântuind peste nori de materie informală, ar putea aminti de starea Increatului, de oceanul primordial peste care rătăcește Spiritul Sfânt neștiind ce să înceapă, dacă nu ar fi însoțite de senzația de vid afectiv, de sentimentul respingerii și ratării. Oceanul este, în poezia lui Nichita Stănescu, un simbol al stării de vacuizare și neant sufletesc. Cu acest rol, elementul acvatic apăruse deja în constelațiile zborului și ale frigului. Pasărea căzută în “marea de plasmă” se sufocă, ființa ce alunecă sub gheață se îneacă. Apa este substanța amorfă, în care impulsurile creatoare se încliează și mor. Ea reprezintă pericolul haosului mental, al involuției și destrucției. Romul Munteanu a descifrat în simbolul acvatic o expresie a angoasei în fața stărilor de afazie ce împiedică zborul fanteziei sau al speculațiilor. “Apa îi produce [...] poetului o anumită stare de anxietate. Poate de aceea, marea aventură a căutării de puncte de sprijin face ca imaginația scriitorului să se grefeze cu precădere asupra unor elemente consistente, dense, dure, *piatra* fiind astfel mineralul cu cea mai mare frecvență în opera sa”²¹⁴.

Una dintre cele mai puternice valențe arhetipale ale apei este cea de lichid amniotic. Căderea în mediul acvatic reprezintă o regresie spre origini. În coborârea în memorie din *Îndoirea luminii*, poem ce a precedat cosmogonia din *11 Elegii*, poetul se întorsese în timp până la oceanul primordial. Catabaza sa urmărea exorcizarea fascinației malefice a trecutului, mai exact, transformarea acestuia dintr-un ambient afazic, paralizant, într-unul stimulator, creator. Poetul nu s-a putut elibera de amintiri decât transfigurându-le: substanța acvatică letală a devenit lichid amniotic gestant, oceanul primordial a devenit Increatul. Apa, ca element amorf, neimpregnat cu germenii creației, se asociază memoriei morții și de aceea ea îndeplinește rolul de câmp gravitațional invers, care îl expulzează pe poet din sine și îl aruncă în aventura existențială.

Atunci când universul inteligibil se dezvăluie a fi la rândul lui subminat de către neant, Marele Tot ajunge să fie simbolizat și el tot prin ocean. Apa este deci materia imaginară a neantului și ea se află nu numai la originea aventurii metafizice, ci și la finalul ei. Faptul acesta este pus în evidență de un poem cosmologic cum este *Contemplarea lumii din afara ei*,

²¹⁴ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 112.

ce desfășoară “istoria” întregului univers imaginar. Să parcurgem deocamdată numai prima parte a poemului, ce corespunde *metafizicii*, universului inteligibil, cea de-a doua parte corespunzând *antimetafizicii*, universului sensibil. Unghiul de vedere este pus în evidență din subtitlu: “Cel care a murit despre cel care nu s-a născut”. Este vorba deci de o *recapitulatio* a drumului parcurs de la Increat la Marele Tot. Peisajul este ascendent, naratorul este pe cale de a se transforma în ochi și apoi în vedere, conform schemei vitrificării. “Nervul” (schema) care organizează acest cosmos este înghițirea, poetul creând imaginea apocaliptică a unei neîncetate devorări reciproce a tuturor ființelor. “Foamea” lor este întreținută de substratul de lumină universal, care “adaugă celui mâncat și îi repune la loc partea mâncată”. Deglutiția respectă o anumită “sintaxă”, care nu este altceva decât principiul ierarhic al înglobării fapturilor având o generalitate mai scăzută de către cele având o generalitate sporită. Ființa ultimă, marele devorator cosmic, care e reprezentată de obicei de către zeu, este echivalată aici apei: “Apa este majoritară./ Din această pricină,/ în foamea generală,/ ea ocupă un loc distins, princiar,/ numit setea generală.// La rândul ei, ea bea și mănâncă totul” (XVIII,121). Oceanul este Marele Tot văzut sub aspectul său devorator, thanatic, deci ca neant.

Izomorfismul dintre Marele Tot și ocean este sugerat și de modul similar în care le tratează poetul într-un întins ciclu din *Laus Ptolemaei*, intitulat *Împotriva mării*. În fond, repudierea apei este o revoltă împotriva regimului intelectual, poetul dorind să evadeze din lumile abstracte ale Intellectului. În această dispoziție de spirit, el acuză sfera, simbol prin excelență al Marelui Tot, de “mediocritate” (secvența I), “limitare” (secvența VII, VIII) și “monotonie” (secvența X). Simptomatic este însă faptul că sfera este asociată aici mediului acvatic, ceea ce provoacă antifraza afectivă a simbolului. Pereții rotunjiți ai sferei par a-i trezi poetului senzația de spațiu uterin, apa devenind lichid amniotic. Scufundarea în sfera acvatică este resimțită ca o regresie *ad uterum*, ceea ce trezește imediat spaimele trecutului. Ridicarea *împotriva mării* este dictată de același instinct de conservare care l-a împins pe poet la zborul metafizic. Numai că, de astă dată, el se ridică chiar împotriva universului metafizic pe care l-a descoperit și aceasta deoarece, *contemplat din afara lui*, Marele Tot este și el un Increat. Ajuns la capătul aventurii metafizice, naratorul fuge din Marele Tot la fel cum, la începutul aventurii, fugise din Increat, resimțindu-le pe amândouă sub semnul spaimei de moarte și vid: “increatul, adică neantul, adică absența, adică Dumnezeu gândit ca totală absență” (XXIII, 211). Marele Tot este pântecul Zeului, în care fapăturile își pierd individualitatea. Curbura sferei este asociată stării larvare, ce distruge verticalitatea pe care și-o asumase naratorul la nașterea din *Elegia oului*. Cel înghițit de către zeu duce o existență gelatinoasă, aidoma vieții

peștilor pe fundul mărilor, asemeni ființei pe cale de a se dizolva în neant: “Orice, numai înecat nu./ Viața nu s-a născut din apă./ Noi nu suntem urmașii peștilor,/ pentru că pești nu există./ Există numai ceea ce trăiește deasupra,/ numai cel care poate să vadă direct soarele” (VIII, 40). În *Elegia a noua*, nașterile succesive ale poetului, în ouă tot mai mari, dezvăluiau însăși structura universului inteligibil, aceea a unor sfere ce se înglobează ierarhic, iar schema aceasta putea fi pusă în legătură cu un complex al lui super-Iona, personaj care, ieșind din chitul care îl înghițise, ar descoperi că acesta a fost înghițit de un chit și mai mare și așa la nesfârșit. Punerea sferelor metafizice pe un fundal acvatic desăvârșește imaginea, deoarece oceanul este “chitul” cel mai mare, care “înghite” toți ceilalți chiți. Oceanul este “genul maxim”, la fel cum neantul este ambientul vid în care este scufundat cosmosul.

Imaginile construite de Nichita Stănescu într-un mediu marin trădează o scădere a tonusului psihic și impunerea unui sentiment de gol interior. Impersonalizarea naratorului prin contopirea cu Marele Tot îl videază de sens. Efortul de abstractizare secătuieste resursele de vitalitate ale eului poetic, care intră într-o stare de apatie, se scufundă în “marea de plasmă”. Această scufundare va fi continuată de o coborâre deliberată, prin care începe cea de-a doua mare aventură a poetului, *antimetafizica*, catabaza în universul sensibil. Deocamdată, însă, nadirul simțurilor nu a început să iradieze și naratorul nu cade sub apă atras de noul focar imaginar, ci pur și simplu din epuizarea elanurilor ascendente. O amorteală irezistibilă îi opacizează spiritul, făcându-l inapt de plutirea în sferele speculației. Peisajul se tulbură, colorându-se în luminile sumbre ale melancoliei. Încordarea creatoare l-a epuizat pe poet, care cade pradă somnolenței de *După luptă*: “Îmi lăsam tâmpla pe-o frunză de nuc,/ aproape călătorind cu ea pe curenți,/ spre-acea parte melancolică a zilei/ cu steaguri înclinate, cu bărci scufundate,/ cu lacuri muribunde și reci.../ Îmi apăsam gura pe-o scoartă amăruie,/ aproape căzând prin rădăcini, sub pământ,/ ca un înotător cu repezi mișcări/ printr-un fluviu de sevă înaintând,/ împotriva unui dușman nevăzut” (VI, 185). Țelul nevăzut spre care înaintează este resimțit drept “dușman”, deoarece poetul nu a asumat, deocamdată, coborârea ca pe o nouă experiență poetică.

Lumina tăioasă a lucidității se întunecă treptat, făcând loc tonurilor crespusculare, stărilor vagi. Atmosfera capătă o consistență onirică: “O de-aș putea să-mi las aceste monotone/ impulsuri spre reverie.../ cum îmi las tâmpla s-atârne/ sub meduza înnoptării vie,-/ aș planta în aer scări de apă/ cu trepte fluturătoare, cu ziduri mișcate,/ și ne-am afunda, ne-am afunda în ele/ până la genunchi, până la coate” (*Râu plutind*, VI, 188). Peisajul subacvatic este un paradis în părăgînire, populat de contururile vidate de substanță ale fostelor făpturi

metafizice. “N-a mai rămas nimic. Nu se poate recunoaște,/ și nici bănuî, și nici presupune./ Înapoia pasului, un cal de vid, mai paște/ o iarbă invizibilă și fără nume” (*Marină*, V 31). Naratorul rățăcește prin acest *no man's land* întâlnind figuri fantomatice, neclare, hipnagogice: “schiori celebri” care plonjează prin aer (*Era o muzică presată*, IX, 73), un *Grup de înotători* care, “liberi, suspendați, albi și verzi,/ vin tulburând aer static” (VI, 155), “o stafie trează” ce “fuge/ pe timpane” (*Douăsprezece noaptea cu dor*, V, 17).

Dacă cel de-al doilea ciclu cosmic, cel sensibil, va lua sfârșit printr-o apocalipsă de foc, cel inteligibil este distrus de un cataclism acvatic. Sentimentul de vid interior dă naștere imaginii unui potop universal, ce dezagregă sferile ptolemeice ale orizontului metafizic. Descălecat de pe cal, instrumentul ascensional ce îl purtase în înălțimile celeste, naratorul este invadat de coșmaruri și viziuni macabre. Resturi de imagini, trupuri în putrefacție se dizolvă într-o plasmă verzuie ce plutește prin văzduhul opacizat: “Și plopii pluteau cu trupuri de copii/ ținând de frâie trupuri lungi, de cai,/ și câte-o pasăre, trecând, le tulbura/ plasma verzuie-amestecându-i între ei./ Iar când se-ndepărta țâșnind în zbor,/ cu penele-nclieate de-un sânge ireal,/ făpturile din plopi alunecau/ pe jumătățile de cai, rămase./ O, șanțurile pline de un fum verzuî/ se înecau și-abia mai distingeam/ în fumul răsucit deasupra lor/ câte un frâu, alunecând din câte-o mână” (*Descălecare*, VI, 175).

Printr-o alegorie sinistră, ființele metafizice în putrefacție sunt asimilate făpturilor acvatice ce bântuie fundul oceanelor. “Trupurile de ființe moarte” ale înecaților sunt “un banc de pești invizibili” (*Conserve de timp*, VI, 146) sau “un nor prelung și vânat” plutind în văzduhul scufundat. Scheletele sunt brazii înfipti “pe-un munte/ lăsat pe fundul mării” (*Marină*, V, 31). Zbătându-se “ca peștii, cu trupurile-n sufocare”, naratorul așteaptă “firul nemilos al undiței, legate/ de lancea înclinatului zenit”, care să îl smulgă din “apa norilor și-a aerului tare” (*Gladiatori pe frunze*, VI, 171). Firul de undiță, având drept momeală o frunză, este simbolul atracției exercitate asupra poetului de o nouă divinitate, de niște “forțe necunoscute” ce aparțin unui alt orizont imaginar. E vorba de universul sensibil, ce întinde “momeala” salvatoare a făpturilor sale vegetale. Purtat de aceste “mișcări dulci, ale morților/ pe sub pământ deasupra aerului”, poetul presimte apariția unui alt centru de gravitație cosmică. Locul creierului, situat pe zenitul lumii imaginare, este luat de inimă, așezată în nadir: “Inimă din ce în ce mai vie,/ bățând într-un timp/ din ce în ce mai mort” (*Conserve de timp*, VI, 146).

Ca simbol al neantului și substrat al omului-fantă, apa este o oglindă perfidă, ce transformă plinul în gol. Reflectate în ea, imaginile metafizice se anamorfozează. Orizontul

subacvatic este o lume întoarsă cu capul în jos, bântuită de “umbre fugare” care au supraviețuit exploziilor sferelor Marelui Tot: “Se poate stinge pocnind ca un bec/ și-această secundă știută./ Poate rămâne ca la înec/ deasupra-ne apa stătută./ Întreceri subțiri, de umbre fugare/ seara sub lună, ca sub tavan/ rotund și-azvârlit la-ntâmplare,/ din toți ochii deschiși, – simultan./ Horn invers, cu fumul în râpă,/ cu ceru-n prăpăstii atras” (*Timp*, IX, 177). Toate aceste inversări spațiale, bazate pe efectul specular al suprafețelor lichide, afectează axa verticală a peisajului. Ființele nu mai ținesc spre punctul de la infinit, ci spre centrul pământului: “Cai cu copitele-n sus/ nechează alergând în oglinzile/ apelor./ Ei pasc miezul pământului” (*Vechi câmp de luptă*, X, 67).

Copacul cosmic, ca *axis mundi*, este el însuși răsturnat. Nichita Stănescu regăsește imaginea mitică a *Arborelui invers*: “Arbor invers, cu rădăcinile-n vânt,/ cu tălpi late ca frunza platanului,/ aproape plutind, abia atingând/ anotimpurile anului./ Cu mâinile crestate ca frunza de stejar,/ cu trunchiul cu scorbură-adâncă/ în care dorm urșii cu capul în jos, în zadar/ spre-un cer de pământ vrând s-ajungă.// [...] Văzut ca în apă, mereu,/ și foșnind de un vânt de pământ,/ cu rădăcinile înfipite în curcubeu/ și-n culori ce nu sunt” (VI, 169). Prin simbolul copacului întors cu rădăcinile spre cer, gândirea mitică dădea expresie intuiției că natura își trage viața din soare. Lumina solară, ca hierofanie divină, hrănește întreg regnul vegetal. Prin răsturnarea copacului, Nichita Stănescu sugerează înlocuirea impulsului ascensional cu căderea. Coborârea poetului își are “rădăcinile” în culorile abstracte ale unui curcubeu suprasensibil. Cu alte cuvinte, catabaza în sfera contingentului își datorează impulsul câmpului gravitațional invers exercitat de cele “ce nu sunt”. Copacul răsturnat este un simbol al poetului a cărui dispoziție creatoare a făcut saltul de la regimul ideilor la regimul simțurilor: “Arbor invers am rămas, rupt din sfera/ cu sfera aceasta aidoma, geamănă...”

Orizonturile suferă o translație: curcubeul devine sol hrănitor, în timp ce atmosfera este un “cer de pământ”. Aerul este străbătut de păsări la fel de stranii, precum vulturul “zburând pe spate cu ghearele-n sus/ cel care are pământ – cerul/ și lacrimi stelele”. Și acest vultur răsturnat este tot un *Autoportret* (XXVI, 299) al poetului. Și dacă păsările ne apăreau ca simboluri ale gândurilor și ideilor, înseamnă că întreg orizontul scufundat pe care zboară ele este o uriașă proiecție cosmologică a eului creator. *Starea* neobișnuită a acestui mare antropomorf determină *Greșirea cerului* de către zburătoarele ce îi materializează gândurile: “Zburau vulturii întorși pe spate/ și cu gheara întoarsă în sus/ ca pe niște miei să fure,/ steaua cu lumina ondulată// Ca pe niște miei să fure de sus/ lumina ochilor mei.// Zburau vulturii întorși și pe spate prin cer/ spinările lor coborâseră jos/ și se ștergeau de sternul meu.// Cer le

era trupul meu de carne,/ pământul le era lumina aceea/ de sus a ochilor mei” (XVIII, 158). Axa cap-trup nu mai coincide cu axa cer-pământ deoarece câmpul de forțe cosmice nu mai este levitaționar (atrakția vidului supramundan), ci gravitațional (atrakția lumii sensibile). Și, așa cum altădată leșturile de concretețe îl împiedicau pe narator să se desprindă de pământ, de astă dată leșturile de generalitate îi opresc coborârea. Legat încă de Intellectul divin, din care se substanțiază, el rămâne suspendat deasupra (sau dedesubt, în imaginea anamorfotică) nadirului terestru spre care aspiră.

Cauza rotației cu o sută optzeci de grade a axei cosmice reflectă alterarea *densității* ontologice a eului poetic. Universul sensibil exercită o presiune expulzivă asupra ființelor evanescente și, în egală măsură, o atracție irezistibilă asupra ființelor dense, pline de concretețe. Întâmplarea că poetul începe să cadă trădează faptul că el este pe cale de a reveni din dublii speculări în propriul corp. Greutatea este chiar “sentimentul de lăuntru” (*Semn* 3, XXI, 27), cel care leagă spiritul eteral de materia trupească. Răsturnarea posturală prevestește și o iminentă schimbare de regim imaginar. Valorile metafizice vor coborâ de-acum sub orizont, pe cer se va înălța un nou astru (centrul pământului), iar bisericile inversate vor oficia unor cu totul alți zei decât cei uranieni, zeilor chtonieni: “Ce biserică ciudată/ cu clopotnițe înfipite în pământ!/ Avea scări coborâtoare/ și nu-l aveau pe Sunt./ Se rugau cerșetorii/ cu capul în jos,-/ de un cartof se rugau,/ de un vierme” (*Vedenia*, XIX, 158).

În toate aceste imagini, apa este un operator anamorfotic, care inversează imaginile reflectate în ea. Ea este un filtru deformant, fără însă ca deformarea să o afecteze pe sine însăși. Un efect mult mai șocant, fulgurând spre abisurile spiritului, va obține Nichita Stănescu când va anamorfoza elementul acvatic însuși. Prin această *mise en abîme* poetul deschide o falie în chiar inima neantului. Experiența este relatată într-un poem postum, *Temă cu variațiuni* (XXVI, 275). Tema este expusă în Partitura I. Printr-o ciudată invocare, lacul, simbol al inconștientului, se transformă într-o pasăre transcendentă, a cărei semnificație nu este însă luminoasă, ci funebră: “Acest lac, baltă în creștere, opalină,/ luciu monstruos de nici un fel de alb,/ fără de copac în oglindă,/ deodată s-a scufundat/ și a zburat drept în sus/ cu niște aripi ciudate.// Doamne, ce pasăre o fi dormit în fața mea/ când eram cât pe ce/ să mă înec!” Veritabile variațiuni ale temei, “partiturile” următoare clarifică sensurile latente ale dublei anamorfoze a lacului și păsării. Apa rămâne simbolul stărilor psihice lipsite de lumina conștiinței: “Ah, oglindire zburătoare,/ refuz al văzului/ orbire!” Cufundarea în ea este un înec al gândirii, o uitare și o pierdere a conștiinței. Ea este chiar râul Lethe ce înconjoară limburile subterane ale psihicului, acel “țărâm ciudat și-al nimănu” de unde începe Hadesul

inconștientului.

Poetul întreprinde pentru a doua oară periculosul *descensus ad inferos* pe care îl făcuse și la începutul aventurii sale metafizice, în *Îndoirea luminii*. El coboară treaz, deliberat, purtat de un impuls ciudat. La fel lui Enea călăuzit de creanga de aur, el aduce cu sine arma incandescentă a lucidității, capabilă să evaporeze întreg inconștientul: “ai crezut că mă înec în tine,/ că în tine mă înec cu un gând”. Sub amenințarea luminii intelective, lacul are o mișcare violentă de retragere. Dar, încolțit în propriul sau spațiu scufundat, el nu are alt loc de scăpare decât în ... conștiință. Astfel încât emerge în lumină sub formă de pasăre: “Se subțiasse apa ca o lamă de cuțit/ spre dimineață ea se ascuțise foarte./ S-a descusut de țărnișă și a zburat în sus”. Nu este însă o pasăre normală, simbol al ideilor, ci o pasăre anamorfotică, purtătoare de conotații malefice: “Ah, apă lașă, pasăre și vârcolac/ care te duci cu aripi de apă-n sus”. Gestul poetului a făcut ca apa, simbol al lui *mors*, să evadeze din Tartarul subteran unde era ținută prizonieră și să invadeze lumea solară. Sub zborul păsării-vârcolac, peisajul se calcinează, energia vitală a naturii se stinge, în ciuda eforturilor poetului de a o menține vie: “Zbura deasupra mea o pasăre opalină/ și venind se lăța deasupra mea ca un lac,/ m-am uitat spre pădurea virgină/ murise până când și ultimul copac.// M-am uitat spre piatra măreață,/ totul era nisip nisipiu,/ de m-aș fi uitat și la viață/ nici cui n-aș fi avut de sicriu.// Pasărea deasupra mea se bălțise/ broaștele-i orăcăiau între pene/ timpul tot se întetise/ decurgând spre altă vreme.// Eu n-am să beau niciodată apă/ din apa asta zburătoare./ Stai, mi-am zis eu mie, omule și sapă/ în durerea vorbitoare.// M-am uitat o dată pe sus,/ și lacul plutitor zburase,/ cu ochiul neobișnuit de sedus/ am văzut ce mai rămase.// Tu ești în viața natură,/ tu ești în viață!/ Și eu sunt în viață, natură/ și eu sunt în viață!/ Noi suntem în viață,/ nu înțelegem oare că suntem în viață!// Mama lor astăzi și mâine de morți”. Prin expediția sa nesăbuită, poetul a deschis porțile Hadesului și beznele morții se revarsă peste spațiile conștiinței.

De fapt, catabaza nu este atât nesăbuită, cât disperată. Ea este o ultimă încercare de a împiedica căderea din sferele Intellectului, a căror putere de atracție se vede amenințată de întunericul iradiant al soarelui negru de sub pământ. Cu o ultimă rezervă de energie metafizică, folosită drept armă luminoasă, poetul coboară în tenebre, cu dorința de a înfrunta gravitația inconștientului, dar rezultatul neașteptat este că “lacul în creștere” se sublimază într-o pasăre nocturnă. Cele două simboluri anamorfozate au dat naștere unui *necuvânt* ce exală fiori sinistri. Câtă vreme rămâne suspendat în aceste intermundii, fără să mai participe la universul inteligibil, dar înainte de a se fi integrat universului sensibil, poetul va trăi mereu această stare de angoasă trezită de neant. Făpturile lumii imanente nu s-au ivit încă, iar

făpturile transcendente nu mai există decât ca anamorfoze. Prin anamorfoză, simbolurile inteligibile își pierd conținutul luminos, parmenidian, și se încarcă de semnificații thanatice. Mai mult, ca forme vide, ele conferă vidului o formă, conferă, cu alte cuvinte, un statut de eternitate spaimelor letale. În anamorfoze, complexul refulat al morții este eliberat și expus în prezentul perpetuu al conștiinței.

UNIVERSUL SENSIBIL (ANTIMETAFIZICA)

Ființa care caută transcendentul se pierde pe sine. Dorind să se scufunde în Marele Tot, ea devine, în ea însăși, nimic. Impulsul metafizic care o purtase în aventura sa încetează să-i mai aparțină, căci ea migrează în *altcineva*. Dintr-o ființă stăpână peste propriile energii și aspirații, ea este redusă la un rol pasiv. Nu se mai înalță, ci este atrasă, nu înaintează, ci este purtată. Câtă vreme nu depășește granițele propriului eu, ființa dispune de toate resursele pe care i le oferă acesta. Saltul într-un alter ego, fie el de natură divină, o rupe de izvoarele afective care îi motivaseră acest salt, încât, deși accede în imperiul libertății absolute, ea trăiește situația ciudată de a nu-și putea exercita liberul arbitru. Prin anabaza în transcendent, ea se detașează atât de sine cât și de lume. Nici un stimul nu o mai poate ajunge din urmă pentru a-i insufla noi dorințe. Existența metafizică îi apare poetului a fi, în cele din urmă, o limitare.

Paradoxul acesta nu a trecut neobservat de către gândirea mitică. Mircea Eliade arată că, în doctrina shamkya, zeii sunt considerați inferiori oamenilor, deoarece sunt ființe pur spirituale, neîtrupate. Liberi, în afara legilor karmice, ei sunt condamnați la imobilitate, în timp ce yoghinii au șansa de a evolua spre trepte superioare tocmai datorită eforturilor necesare pentru a învinge karma trupului și a lumii²¹⁵. Pe alte coordonate mitice, pentru a exprima spaima desprinderii de sol și vertijul transcendentului, grecii au inventat figura lui Anteu, titanul care, în lipsa contactului cu pământul, își pierde vitalitatea. Orice înălțare trezește concomitent nevoia de coborâre. Prin simbolul mitic al lui Anteu, Ion Pop a explicat dinamica pulsatorie a poeziei lui Nichita Stănescu, alternarea continuă a impulsurilor metafizice cu cele antimetafizice: “Drumul de la metamorfoză la contemplație cunoaște și sensul contrar – de la starea contemplativă către multiplul fenomenal. Viziunea «pulsatorie» se justifică încă o dată: «spaima lui Anteu», de a nu se desprinde prea mult de pământul regenerativ, îl face să coboare, iarăși și iarăși, în lumea palpabilă a obiectelor în mișcare. Atitudinii imediat precedente, ce putea fi definită sub semnul nostalgiei unicului, îi urmează

²¹⁵ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, p. 62.

contrariul ei, – *nostalgia multiplului*”²¹⁶.

La nivelul psihologiei creatoare, complexul lui Anteu are semnificația unei alienări de sursele inspirației. Regimul inteligibil al imaginației presupune simplificarea formelor și a culorilor, până la decantarea unor figuri pure, abstracte. Migrația poetului într-un supra eu inteligibil îl rupe de propria sa realitate biologică, ducând la un minus de trăire. Lipsa stimulilor senzoriali provoacă sistarea producției spontane de imagini. Detașându-se de inconștient, fantezia suferă un regres, o secătuire. Consecința unei stări de luciditate prelungită este vacuitatea imagistică și, în ultimă instanță, sterilitatea creatoare.

Așa se explică de ce, la capătul aventurii metafizice, Nichita Stănescu se ridică împotriva sferei, după ce, într-un număr la fel de mare de cazuri, o slăvise imnic. Ca formă geometrică perfectă, sfera este simbolul prin excelență al aspirației ascensionale în același timp, însă, ea este simptomul cel mai reprezentativ al maladiei abstractizării. Proprietățile ei matematice (“Totul este bazat pe economie,/ Maxim de conținut,/ minimum de formă”) o transformă într-un “spațiu lipsit de generozitate” (*Certarea lui Euclid*, VIII, 140). Cercul, omologul plan al sferei, este acuzat de monotonie: “Cerc tu, idee/ a mediocrității,/ calotă sferică, tu,/ burghezie a sferei,/ cerc – burg/ cercburg” (*Împotriva mării*, VIII, 39). Economia formelor denotă, în fapt, o penurie a imaginației, o închistare a facultății de plăsmuire. Punând între paranteze lumea fenomenală, contemplarea și rațiunea duc, în ultimă instanță, la o sărăcire a umanului. Universul sferic este un univers redus la o singură dimensiune, “cu postulate neomenești”.

Asocierea cu apa, principiu al neantului, vine să compromită definitiv imaginea sferei. Înscrierea în sferă îi apare acum poetului ca o regresie spre un stadiu larvar al fanteziei, ce uniformizează toate ființele imaginare: “Animalele din interior, fără lumină/ aproape toate la fel,/ lungi,/ animale în burtă de animale/ strat de apă gros, fără lunete/ fără fereastră, fără ușă// cercburg/ lipsă de suflet” (*ib.*, 44). “Scârba de a te îneca” este “scârba de a intra în limitare”. Sfera, “maț al zeului bolnav”, este un spațiu uterin regresiv, iar apa, un lichid amniotic care dizolvă senzațiile și imaginile și videază fantezia de conținut. “Culori care nu sunt pentru văzut,/ sunete nu pentru auzit./ A muri într-o cutie sferică,/ desperare, o, limită,/ egoism și bancă a cosmosului/ în care a fost depusă nu limita/ ci limitarea” (*ib.*, 45). Asociată apei, sfera este respinsă odată cu aceasta, ca agent al vidului imagistic. Toate celelalte trei elemente, aerul, pământul și focul, surse ale senzațiilor, sunt niște “forturi și clești,/ pentru îndreptarea

²¹⁶ Ion Pop, *op. cit.*, p.116.

orizontului curb”. Fobia de apă (“Pământul, aerul, focul, da!/ Apa, nu!”) și de sferă este determinată în ultimă instanță de ceea ce filosofii au numit *horror vacui*.

Revolta imaginației materiale împotriva gândirii abstracte, exprimată prin *Certarea lui Euclid*, vizează excesul de geometrie, pretenția imperialistă a rațiunii de a reduce totul la legi și principii. Lăsată liberă, rațiunea ar sfârși prin a sufoca cele mai mici nuclee de imagini, cele mai infime trăiri și afecte. De aceea, ca un alt Arhimede, după ce instituie întâi cercul – adică Unul –, poetul se întoarce asupra cercului scindat – adică multiplicitatea: “Se desenează pe nisip un cerc/ după care se taie în două,/ cu același băț de alun se taie în două./ După aceea se cade în genunchi,/ după aceea se cade în brânci./ După aceea se izbește cu fruntea nisipul/ și i se cere iertare cercului./ Atât” (XIX, 205). Deși regretă pângărirea cercului, poetul înțelege că trebuie să-și asume gestul iconoclast. Această *lecție despre cerc* rezumă estetica imperfecțiunii pe care se va fundamenta universul sensibil al lui Nichita Stănescu. Sfera nu trebuie stăpânită în actualitatea ei, nu trebuie *realizată*, perfecțiunea nu are voie să fie atinsă, deoarece odată cu ea se înstăpânește imobilitatea și vidul creator. Mutilarea cercului evită paralizia imaginației. Rupt, el redevine un ideal ce dinamizează spiritul, cerând a fi împlinit. Împlinirea dorințelor înseamnă moartea, spune un adagiu celebru, și tocmai asta e ceea ce vrea să evite poetul. Geometrismul pur îngheață imaginea. Adevărata putere a Ideilor se manifestă în absența lor, deci atâta vreme cât ele rămân niște modele “ideale” ce atrag ființele pe calea evoluției.

Atitudinea spirituală incriminată prin intermediul sferei este ceea ce Gilbert Durand numește “geometrism morbid”, diagnosticabil “printr-un primat al simetriei, al planului, al logicii celei mai formale în reprezentare ca și în comportament”²¹⁷. Nu sfera ca atare, ci imaginația geometrică este în ultimă instanță vizată. Maladia abstractizării este resimțită de către poet ca o boală celestă, asemeni plăgilor și “bubelor” trimise de Dumnezeu asupra lui Iov (*Certarea lui Euclid*, VIII, 151). În rolul divinității intelective, patron peste “mai marii spiritului” din Hiperboreea, Nichita Stănescu îl așază pe Euclid, părintele geometrilor. Sub semnul său stă gândirea abstractă și întreg universul inteligibil.

Universul sensibil este pus în schimb sub semnul lui Ptolemeu. Alegerea pare nefericită, deoarece cosmologia ptolemeică, ce a dominat sfârșitul antichității și Evul Mediu, descrie lumea ca pe o serie de sfere astrale concentrice. Nichita Stănescu nu reține însă această trăsătură a modelului lui Ptolemeu, ci o alta, și anume geocentrismul. Viziunea care plasează

²¹⁷ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 229.

pământul în centrul universului și pune planetele să se învârtască în jurul lui este o viziunea esențial antropocentrică, în care lumea este creată pentru om. Ptolemeu a dat prioritate umanului, în materialitatea sa ireductibilă, lăsând universul la periferiile viziunii. “Eroarea învinsului Ptolemeu, scrie Ioana Em. Petrescu, și visul său geocentric este expresia trimfului ființei, căci, dintr-un punct de vedere al existenței, centrul lumii nu poate fi decât existentul”²¹⁸. Universul ptolemeic este construit din perspectiva umană, nu din perspectiva rațiunii divine. Prin *certarea* lui Euclid și *lauda* lui Ptolemeu sunt puse deci față în față cele două regimuri imaginare ale poeziei lui Nichita Stănescu. Euclid și Ptolemeu sunt două “măști lirice”²¹⁹, care nu se raportează atât la personalitățile istorice cunoscute sub aceste nume, cât la niște complexe imaginare ale scriitorului. Ei personifică două dispoziții creatoare, iar cosmosul antropocentric și cel teocentric sunt proiecția exterioară a intuiției că “inima/ e centrul sentimentelor/ și creerul/ locul gândirii” (VIII, 16). Pământul este corelativul obiectiv al inimii, centrul individului, iar divinitatea, corelativul creierului. Din această distribuție fiziologică decurg toate sistemele de opoziții prin care sunt contrastate cele două viziuni metafizice: bun simț/ rațiune firesc/ absurd criză/ contemplație real/ adevăr somn/ trezie imagini/ numere etc. Ptolemeu este eul senzorial și lui îi revin primii termeni din toate aceste opoziții Euclid este eul intelectual, la care se raportează toți termenii secundari.

Bunul simț și rațiunea sunt două moduri diferite de raportare a omului la lume, primul valorificând latura sensibilă, concretă, a naturii, cel de-al doilea, latura abstractă, ideală. Ptolemeu se constituie în “martorul bunului simț/ și martorul a tot ceea ce se vede”, și în “dușmanul rațiunii,/ pentru că rațiunea nu se poate vedea/ cu ochii” (VIII, 11-12). Sub zodia sa, poetului nu i se face niciodată “dor de idei/ ci numai de lucruri” (VIII, 119). Bunul simț organizează obiectele la dimensiune umană, în timp ce rațiunea le integrează într-o dimensiune cosmică. Pentru a sublinia distanța dintre gândirea “ptolemeică” și gândirea “euclidiană”, Nichita Stănescu introduce un al treilea personaj: Copernic. Ca personalitate istorică, lui Copernic îi revine rolul de a fi dizlocat modelul geocentric al lui Ptolemeu, înlocuindu-l cu modelul heliocentric. Ca “mască lirică” a poetului, el face tranziția de la eul senzorial la eul rațional. “Gândirea miraculosului Copernic a diferențiat net adevărul de bunul simț. Bunul simț – stare de spirit superioară rezultată în mod direct din activitatea organelor de simț – s-a vădit a fi valabil în relațiile imediate, în acțiunile terestre și în numerele mici.

²¹⁸ Ioana Em. Petrescu, *Ptolemeu, sau elogiul erorii*, în *Configurații*, Editura Dacia, Cluj, 1981, p. 226.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 222.

Starea cosmică – stare de revelație a conștiinței – neagă parțial postulatele ca unități de bun simț ale gândirii” (*Avatariile bunului simț*, VIII, 108).

Cunoscută prin simțuri, lumea apare ca *firească*, în timp ce, cunoscută prin rațiune, ea devine *absurdă*. “Starea firească” este opusă de Nichita Stănescu “stării revelației” prin aceea că prima este de natură instinctivă și spontană, în timp ce a doua presupune o ruptură de conștiință. Pentru “starea firescului”, trupul omului este un “bineînțeles”, spațiul este limitat, obiectele sunt monade irepetabile (*Despre natura firescului*, VIII, 137-138). “Starea revelației” vede în schimb trupul omului ca absurd, spațiul ca infinit, iar obiectele ca realizări particulare ale legii cosmice. Ieșirea din regimul firescului, revelația că mâinile nu mai sunt un “bineînțeles”, ci sunt absurde, a fost chiar ruptura cu care a început aventura de conștiință a poetului (*Marea supraviețuire*, XX, 279). Arătăm în alt capitol că firescul este “lipsit de memorie”, manifestându-se prin mirare, în timp ce absurdul se datorează unei “memorii cu mult mai mari decât realul memorabil”, adică memoriei divine, a cărei dezvăluire provoacă starea de șoc și angoasă (*Absurdul ca sublim ratat*, XX, 82). “Contemplația distruge bunul simț” (VIII, 12) și spulberă *nodul* ființei de aici, sfatul poetului: “uită și nu-ți aduce aminte nimic” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 36). Din punctul de vedere al individului care se opune legii cosmice, “starea lipsei de timp, adică/ starea crizei” este preferabilă “stării belșugului de timp la îndemână,/ adică starea contemplării” (VIII, 10).

Pe baza unor asemenea cupluri contrastive se organizează opoziția dintre cele două cosmologii imaginare ale lui Nichita Stănescu: modelul “ptolemeic” este definit ca geocentric și liniar (plan), cel “euclidian” ca heliocentric și circular (sferic). “Firile lipsite de timp”, care, prin intermediul bunului simț, văd lumea ca firească, “au lăsat pământul în mijlocul universului”. În cazul firilor contemplative, în schimb, “rațiunea a mutat/ pământul/ din mijlocul existenței/ și l-a făcut să se rotească/ în jurul soarelui./ Rațiunea a demonstrat aceasta, cu cifre,/ dar nu și cu înfățișări ale cifrelor.// [...]/ Dau sfat:/ cei care au pus pământul/ să fie slugă soarelui,/ să-i caute justificare.// Altfel e trist pe pământ” (VIII, 15). Poziția ex-centrică a pământului din modelul “euclidian” corespunde poziției ex-centrice a creierului în raport cu inima. A pune pământul “să fie slugă soarelui” înseamnă a subordona ființa conștiinței. Vectorul metafizic induce o mișcare centrifugă, prin care eul alunecă tot mai mult în afara ființei. Nichita Stănescu vede această alienare ca pe o revoluție heliocentrică (atribuită convențional lui Euclid), prin care centrul lumii părăsește Pământul și se mută în soare, simbol al conștiinței divine, din care emană lumina rațiunii. Heliocentrismul se sprijină pe date matematice și inducții logice, dar este lipsit de certitudini senzoriale, de “înfățișări ale

cifrelor” și de o “justificare” din partea bunului simț. Din această perspectivă, poetul îi opune viziunea geocentrică (atribuită lui Ptolemeu), în ciuda incoerenței sale științifice. Pledoaria pentru pământul plat vine dintr-o uriașă nostalgie a gândirii vizionare, de tip mitic, neîncorsetate de logică și scientism. Cosmologie centripetă, viziunea “ptolemeică” readuce centrul cosmosului în mijlocul pământului. Cum pământul reprezintă sinele umanității, geocentrismul este în fond antropocentrism, poetul regăsind, prin Ptolemeu, polul inconștient al ființei.

Tot bunului simț i se datorează și reprezentarea pământului ca o suprafață plană. În mitologia greacă, spre exemplu, pământul e imaginat ca un disc circular, peste care se boltește cerul și sub care se întinde Hadesul. Ultimul poem din ciclul *Laus Ptolemaei* este o profesie de credință a poetului într-un asemenea model: “Eu cred că pământul e plat/ asemeni unei scânduri groase,/ că rădăcinile arborilor îl străbat/ atârând de ele-n gol, cranii și oase” (VIII, 36). Ptolemeu este acel centru al imaginarului care organizează viziunea în termenii bunului simț: “Când s-a născut Ptolemeu/ pământul nu era în nici un fel,/ când a murit/ pământul era drept ca palma” (VIII, 23). Gândită în regim sensibil, lumea este o suprafață bidimensională, în care “animalele trăiesc pe câmpia plată” (VIII, 22). Dimensiunii liniare a lumii (“Ptolemeu a crezut în linia dreaptă”, VIII, 23) i se opune dimensiunea circulară, impusă de gândirea geometrică. Rațiunea provoacă o “îndoire a orizontului” și închiderea lui într-o sferă. *Moartea lui Ptolemeu* presupune stingerea centrului imaginației liniare și emergența centrului imaginației geometrice. A te lăsa cuprins de patima abstracțiunii matematice înseamnă a asuma păcatul originar al lui Euclid: “Dintr-o linie, nefericitul de mine/ făcui un cerc” (*Descântec*, XIX, 148), poetul simțindu-se vinovat de a fi “lăsat cu bună știință/ minunatul, neverosimilul, nesfârșitul pământ/ să devină sferă” (VIII, 30).

Într-un alt sistem de opoziții inventat de Nichita Stănescu, *Weltanschauungul* euclidian este *adevărat*, iar cel ptolemeic este *real*. *Adevărul* și *realul* descriu cele două orizonturi, cel uranian sferic, și cel chthonian plat: “Dragii mei, adevărul e cerul. Dragii mei, realul e câmpul”. Ființele adevărate sunt ființele care există în interiorul *legii*, ca niște entități ale gândirii impersonale, colective sau divine ființele reale există ca indivizi concreți și irepetabili, ca abateri de la lege, ca *noduri*. “Iepurele nu este adevărat. El este real. Adevărul poate fi lacrima generală, lacrima colectivă. Adevărul adună, nu numără” (*Adevărul și realul*, XX, 68). Principiul de asociere în regimul adevărului este “adunarea”, adică totalizarea, înglobarea părților în întreg lui i se opune “numărătoarea”, adică distingerea indivizilor unul câte unul, ca entități singulare neînsumabile, principiu specific regimului realului.

Funcția spirituală care construiește viziunile adevărate, abstracte și impersonale, este *rațiunea*, iar funcția care elaborează viziunile reale este *bunul simț*. Rațiunea reprezintă *trezia* continuă, ce îl integrează pe om în intelectul divin, adică în lumina cosmică. De aceea, atunci când vrea să existe prin sine însuși, omul trebuie să-și întrerupă starea de trezie, să se scufunde în *somn*. Somnul, visul, sunt modul terestru de existență. Prin somn, ființele se izolează din continuumul luminos, devin erori ale legii: “Somnul este întreruperea a ceea ce nu poate fi întrerupt. Stare neluminoasă, somnul are pseudolumină” (*Viața și existența*, XX, 335). În antropologia stănesciană, unde “viața este o aventură a luminii”, iar “omul este un accident al luminii”, “o formă de lumină oprită într-o structură”, trezia constituie o “forță de ejecție”, prin care ființa se redizolvă în lumină, iar somnul este o “forță de absorbție”, ce face ca ființa să fie “în formare, în creștere”. Prin somn, substratul fonic universal este cuantificat, împărțit în atomi de lumină și de timp, adică în indivizi: “Somnul echilibrează absorbția cu ejecția. Face evidentă starea discontinuă a lucidității, deci a existenței. Timpul se dezorganizează în perioada somnului. Lumina devine interioară, devine sentiment, transformându-se în lucioli” (*Timpul ca lumină*, XX, 86-88).

Existența contingentă este deci un “somn al luminii”. Și cum fondul luminos al cosmosului este, pentru indivizi, însuși neantul, “cea mai simplă acțiune împotriva morții este visul de noapte” (*Visul ca viață*, XX, 57). În felul acesta, Nichita Stănescu regăsește în planul ontologiei sale poetice ceea ce, la nivelul poeticii, trata în termenii dihotomiei bergsoniene: rațiunea ca funcție mortificatoare, sentimentul ca funcție vitală. Cei doi termeni nu sunt însă opuși în cadrul unei tipologii romantice, ci într-una contrară, neoclasică: somnul și visul nu sunt instrumente mai profunde decât rațiunea în explorarea adevărului metafizic, ci, dimpotrivă, sunt o modalitate de a uita adevărul cosmic, cel care pulverizează individul. În poemul *Somnul și trezia* (IX, 39), poetul arată că somnul întreține viziunea egalității între ființe, a echivalenței între toți indivizii, naratorul simțindu-se “de-o seamă” cu snopul de grâu. Trezia, în schimb, îi aduce conștiința deosebirii dintre ei, deci a ierarhiei universale, ce face ca particularul să fie înglobat de universal, grâul să fie mâncat de om. Regimul care refuză scara ierarhică și vede ființele ca egale între ele este un regim al somnului. De aceea, pe pământ, toate “numerele” “dorm îmbrățișate în acest punct albastru” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 126). Trezia provoacă sublimarea obiectelor în idei, în timp ce visul și visarea “sunt casa obiectelor”. Trăind *Visul ca viață*, poetul se sustrage fugii spre infinit a rațiunii și dizolvării imaginației în viziuni abstracte, reușind, dimpotrivă, să capteze energia universală în imagini subiective, concrete, materiale: “Oprim timpul numai în somn și îl eliberăm pe

câmpul ființei noastre” (XX, 59). Orizontul sensibil ia naștere prin coborârea naratorului din Intelectul transcendent în lumea immanentă a simțurilor.

Ieșirea din Unul divin este o schemă de filosofie religioasă cu o mare răspândire. În neoplatonism, se vorbește de un *prohodos*, o plecare, prin emanație, a sferelor inferioare din Binele unic. În creștinism, căderea diavolilor se datorează revoltei (*apostasis*) acestora față de Dumnezeu. În miturile gnostice, lumea ia naștere prin ieșirea din Pleroma (întregul divin) a principiului spiritual inferior, atras de către materie. Sistemul care ar putea explica cel mai bine schema stănesciană a căderii este cel al lui Origene, expus în tratatul *Despre principii*. După teologul alexandrin, sațietatea față de perfecțiunea divină a provocat căderea progresivă și graduală (*catabole*) a ființelor inteligibile create de Dumnezeu. Îngerii, arhanghelii, tronurile și domniile au rămas în preajma acestuia, formând “curtea”. O altă clasă de ființe, mai puțin subtile, au devenit aștrii, stelele, soarele, luna. Altele, mai jos, au suferit *ensomatoza*, întruparea în corp omenesc. Cele mai decăzute au devenit puteri ostile, demoni. Privind cosmologia lui Nichita Stănescu pe axa verticală, de sus în jos, personajele sale imaginare se înșiruie în aceeași ordine: Marele Zeu – îngerul – omul – daimonul.

De altfel, scriitorul și-a organizat el însuși schema descendentă pe mitul biblic al alungării primilor oameni din grădina Raiului. Starea divină fiind *legea*, starea umană reprezintă abaterea, întâmplarea, eroarea. Existența în concret, ca revoltă față de principiul universal, este prin urmare însoțită de “sentimentul culpabilității, mitul păcatului originar, mitul izgonirii din paradis (adică din lege)”. Păcatul originar al omului constă în izolarea lui de întreg: “Etica, morala, adică starea de conștiință a păcatului, a erorii, provin din depărtarea cosmică, la om, dintre gură și hrană. Această depărtare cosmică [...] izolează omul de cosmos, îl însingurează și-l individualizează, îi creează bunul simț și acceptarea de către el a lui însuși, ca atare” (*Distanța între gură și hrană*, XX, 62, 63).

Continuând să adapteze în propriul sistem diverse concepte, Nichita Stănescu opune vina – păcatului. Dacă păcatul originar se raportează la *adevăr*, ca o abatere de la acesta, vina se raportează la *real*. Vina tragică se exprima la greci prin ideea de *hybris*, sfidare a limitelor umane. În același sens, Nichita Stănescu califică drept vinovată dorința omului de a ieși din condiția sa contingentă, de a trăda *firescul* în favoarea *sublimului* divin: “Păcatul, care poate fi numai față de adevăr, nu-l putem confunda cu Vina, care poate fi numai a realului. Vina are origini în moarte. Păcatul, – în naștere” (*Adevărul și realul*, XX, 68). Vinovăția apare prin sfidarea lumii sensibile și are drept consecință neantizarea în Marele Tot. Păcatul este o sfidare a lumii inteligibile și are drept consecință nașterea – *ensomatoza* spiritului în trup.

Astfel că “păcatul nu poate fi transferat și nici echivalat în vină” (*ib.*), ele reprezentând apostazia față de unul sau celălalt dintre regimuri.

“Legea, scrie Al. Condeescu, este starea eternă, un *a fi* atemporal, universal și perpetuu, care exclude accidentele existențelor individuale, întâmplările particulare ale ființelor despărțite de marele tot” (XXV, 37). Cel care se integrează în lege se neantizează, căci “a fi continuu înseamnă de fapt a nu fi” (*Visul ca viață*, XX, 58). Eroarea, abaterea de la lege, în schimb, instituie ființarea individuală. Regăsirea trupului e posibilă numai prin “pângărirea geometriei”: “Legea ne ține pe toți. Numai trădarea ei ne face să fim. Întâmplarea supraviețuiește legii. Viață are numai vinovatul. Părăsirea și pângărirea geometriei e carnea bietului nostru suflet” (*Legea ca loc de unde se pleacă*, XX, 336). Discutând *Despre natura erorii*, Nichita Stănescu pune în evidență faptul că întâmplarea are într-adevăr legea ca “loc de unde se pleacă”. Eroarea nu există decât ca opoziție față de un principiu, ea nu există prin sine, ci numai prin excludere. Existența separată își are sursa într-un păcat care a distrus armonia cosmică. “Orice existență individuală, scrie un alt romantic citat de Albert Béguin și citit de la acesta și de Nichita Stănescu, nu e decât un reflex incomplet al Totului, o tentativă nereușită de a înfățișa în toată puritatea sa Ideea absolută a vieții, care nu poate fi totuși realizată decât de natura în totalitatea ei”²²⁰. Aceasta înseamnă că reprezentarea omului ca o eroare a legii ține, de fapt, tot de regimul inteligibil. Eroarea “are o natură semantică și îndeobște ține mai puțin de natura lucrurilor și faptele lor, ci mai mult de contrarierea în înțeles a acestei naturi” (XX, 73). Ființele concrete nu își percep existența ca pe o eroare; ele există pur și simplu. Greșeala de a exista nu poate fi observată decât de către conștiință, singura capabilă să raporteze individul la un model ideal. Eroarea există deci “numai în natura înțelesului”, ca sesizare a distanței ierarhice dintre general și cazurile particulare. În regimul sensibil, însă, toți indivizii sunt cazuri singulare, neraportabili unul la altul și, prin urmare, echivalenți între ei. Erorii, care există în planul *absurdului*, îi corespunde, în planul *firescului*, *crima*. Relația de subordonare între două ființe ierarhic diferite ține de *ideea* erorii, în timp ce subordonarea “între două calități aproximativ echivalente sau între două cantități aproximativ de aceeași calitate”, cum ar fi pisica mâncând o pisică sau copilul care strivește un copil, ține de *sentimentul* erorii, adică de crimă. Transformarea înglobării în crimă se datorează deci înlocuirii axei verticale a universului metafizic cu axa orizontală a universului antimetafizic.

²²⁰ Cristoph Wilhelm Hugelnd, apud Albert Béguin, *op. cit.*, p. 103.

Din perspectiva imaginarului, primul simptom prin care se manifestă vectorul creator contingent este senzația de dezechilibru. Atmosfera rarefiată a sferelor celeste încetează brusc a mai susține zborul, creând, dimpotrivă, o stare de slăbiciune. Privind în urmă, naratorul ia cunoștință de uriașul spațiu ce se întinde sub el și este cuprins de vertij. Amețeala reprezintă “ imaginea inhibitorie a oricărei ascensiuni, un blocaj psihic și moral care se traduce prin fenomene psihofiziologice violente. Amețeala este o reamintire a umane și prezentei noastre condiții terestre”²²¹. De-acum, proiectul metafizic va fi abandonat, din dorința de a recupera condiția contingentă pierdută. Impulsul levitaționar este înlocuit de atracția telurică, în urma activării altor centri interiori.

Schema care descrie mișcarea de întoarcere în concret este coborârea. Chiar atunci când va fi asumată în deplină libertate de alegere, conotația ei negativă nu va fi niciodată pe deplin înlăturată, cum de altfel întregul regim sensibil stă sub o semnificație agonică. În varianta depreciativă extremă, coborârea este resimțită ca o prăbușire. În această ipostază, ea sancționează un zbor nereușit în cerurile Ideii. Toate ființele pteromorfe (pasărea, calul, îngerul) care se dovedesc impure, care nu se pot dezbăra de leșturile de concretețe, sunt pedepsite prin prăbușire. Zdrobirea de pământ este pedeapsa pentru ratarea tentativei ascensionale.

Când întoarcerea în imanent nu mai este un accident, ci o necesitate, prăbușirea se eufemizează în coborâre. Naratorul evită impactul distructiv cu pământul, revenind la sol printr-o mișcare încetinită. La nivelul imaginii, acest eufemism se exprimă prin zborul lin al unor obiecte imponderale, cum sunt frunzele uscate. Pentru a imita dinamica frunzelor, naratorul își atribuie auxiliari de plutire, precum puful funigelor sau parașuta. Omologi antitetici ai instrumentelor ascensionale, săgeata și aripa, funigii și parașutele amenajează căderea, reducând efectele devastatoare ale vertijului și gravitației: “Ni se face foame, mi se face de băut,/ mi se face de a fi, de o fire,-/ parașută este trupul nostru urât/ coborându-se în iubire// Cădem repede, cădem încet,/ în dulce, în acru,/ în spirt, în oțet,/ în mașină sau în fiacru// Cine cade, – domnule, doamnă,-/ frunză este dintr-un fel de toamnă...” (*Fel*, XI, 175).

Calendaristic, căderea frunzelor aparține anotimpului autumnal. Toamna premerge iernii, ceea ce înseamnă că naratorul se pregătește pentru pelerinajul în Nord și purificarea prin frig: “Înconjurat de suflete globulare/ pe sub amplii copaci fără frunze,/ mă lăsam înfrigurat de toamnă/ sau alb pe clișeul negru al lacului” (*Înserare de toamnă*, IX, 159).

²²¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 138.

Toamna natura se descărnează, vegetația moare. Eul transcendental al poetului leapădă trupul asemeni unui copac ce se desfrunzește. Odată cu carnea, el se eliberează din dimensiunea liniară a spațiului immanent și descoperă sferile celeste. Ca un fruct copt, el dă rod interior – dă naștere timpului metafizic: “Mă dezbrac de scoarță și de cercuri/ rămân osmotică sevă suind/ Luni e un măr, marți e o pară, iar miercuri/ e un strugure agurid.// Se lasă toamna. Vine/ un fel de galben și de rugină./ Cad orele din pom. Ciorchine/ secunde în strugure leșină”. Ființele pregătindu-se de zbor apar astfel ca niște *Fructe înainte de fi mâncate* (IX, 161) de către zeu.

Elanul ascensional al naratorului (“osmotică sevă suind”) trădează vectorul intelectual al imaginii. Când însă versurile vor fi dominate de vectorul contrar, poetul nu va mai urmări eul esențial în anabaza sa, ci va însoți trupul lepădat în căderea spre pământ. Coborând odată cu frunzele și cu fructele, simboluri ale corpului, naratorul va descoperi o lume până acum ignorată. Privită din această nouă perspectivă, toamna își pierde aspectul terifiant. Natura se usucă și moare doar atunci când este panoramată dintr-un unghi suprafenomenal. Pe parcursul unei mișcări descendente, ea apare, dimpotrivă, în plină înflorire. Pe fundalul alb al abstracțiunilor încep să se contureze obiectele concrete, într-o inflorescență maiestuoasă. Tensiunea esențializantă slăbește, permițând manifestarea culorilor și nuanțelor, descoperirea paletelor coloristice fiind, după Gilbert Durand, un indiciu sigur al schimbării de regim imaginar. Odată cu tonurile, din lumea arhetipurilor se desprind și formele individuale. Liniile severe și negre ale copacilor desfrunziți sunt înlocuite de arabescurile frunzelor și de rotunjimile carnoase ale fructelor. Pe măsură ce vectorul contingent pătrunde tot mai adânc în imagine, natura încetează să se mai despoaie și mortifice, ca și cum nu ar mai evolua de la vară spre iarnă, ci de la iarnă spre vară. Or, toamna parcursă în sens invers nu este altceva decât primăvara. Instalarea în primăvară este semnul victoriei plenare a regimului sensibil. Eufemizarea conotațiilor negative ale toamnei culminează cu antifraza afectivă a anotimpului însuși.

Primăvara imaginară generează o euforie explozivă. În mod paradoxal, zborul și cunoașterea metafizică par a nu fi fost decât o pregătire pentru eliberarea acestei efervescențe vitale: “Privirea prea lungă/ sfârșește prin a naște ființe/ aidoma trupului de fluture/ între aripile sale./ Naște-te floare/ Miroase-te mirosule./ Zboară pasere,/ înflorește zarzăr” (*Imn la natură*, XIV, 125). O bogată floră înmugurește în noul regim: leandru, tei, cireș, zarzăr, stejar, măr, chiparos, cais, mazăre, păr, trifoi, iarbă, căpșuni, gutui, coșcove, prune gâtlane. Simbolurile vegetale provoacă simțurilor o narcoză persistentă, bogăția senzațiilor împiedicând activitatea rațiunii. Incantațiile apotropaice împotriva eului intelectual și a

dedublării spirituale fac apel la obiecte concrete, ce au rolul magic de a închide eul teluric în cercul protector al simțurilor. Oprirea insistentă a imaginației asupra fructelor este un rit hipnotic de întârziere a iernii, adică de blocare a eului la nivel senzorial. Încercând să împiedice plecarea iubitei, simbol aici al alter egoului angelic, poetul apelează la fascinația obiectelor simple: “Eu i-am arătat ei, o piatră verde/ și am rugat-o să nu plece/ Eu i-am arătat ei un cal cu șapte șei/ și i-am spus: nu pleca!/ I-am arătat o pară zemoasă și i-am spus:/ Mănânc-o și nu pleca!/ [...] I-am arătat un trifoi cu patru capre/ o inimă cu două trupuri/ o pasăre ce zbura înlăuntrul oului,/ și i-am spus: nu pleca tu de la mine!” În acest poem, vraja va eșua, deoarece naratorul este de recredință: nu expune el și un cal cu șapte șei? Renegată la nivelul gesticulației, dar dorită în fond, desprinderea metafizică este aici ireversibilă, ceea ce atrage apariția toamnei: “Dar ea/ a plecat pentru că începuse să plece./ Am strigat după ea:/ Spune-mi măcar cum te cheamă, dacă pleci,/ spune-mi măcar cum te cheamă!/ Ea/ și-a întors numai atâta chipul/ cât să-i fie profil peste umăr,/ și-a spus ceva din care am auzit/ dacă am auzit.../ mie singuratecului mi s-a părut că mi-a zis:/ A venit toamna, e timpul ca îndrăgostiții/ Să știe numele iubitelor lor-/ după cum frunzele când soarele le bate/ bănuiesc că au umbră...!/ Cred că umbră era cuvântul pe care/ l-am deslușit,/ înainte de a pleca Umbra./ Iubita mea./ Iubita frunzelor...” *Strigarea numelui* (XIV, 153), pe care o descrie acest poem, este unul din ritualurile metafizice care creează omului un dublu, imposibilitându-i totodată reintegrarea în natură prin eros.

Frunza este un simbol al ființelor concrete condamnate să moară în regimul inteligibil. Fragilitatea ei este asimilată fragilității trupului în fața ideii. *Autoportretul pe o frunză de toamnă* (IX, 174) este întotdeauna un mic recviem, în care euforia zborului este copleșită de tristețea desprinderii de trup. Aceeași undă de melancolie sfâșietoare străbate și viziunile iubirii neîmplinite din cauza dedublării raționale, dând naștere unor metafore tandre, precum acea “iubită a frunzelor”. Conotația de gingășie se extinde asupra întregului lot al simbolurilor vegetale, nuanțându-se în funcție de starea afectivă dominantă. Floarea de cais este un receptacol pentru surâsul iubitei, sugerând un erotism suav-senzual: “Să nu mai păstrezi la mine în ureche/ felul acesta târziu al tău de a râde./ Pune-l mai bine tu, doarme-l mai bine tu/ într-o floare de cais” (*Denaturarea sunetului*, XIV, 137). Printr-o altă asociere metaforică, iubirea statornică este văzută ca o iederă, precum în invocația *O iederă să-mi fii* (III, 80).

O altă gamă afectivă decât cea a erosului este acoperită de tei. Prin aroma sa nostalgică, teiul este asociat reveriilor adolescenței: “O, voi ficțiuni,/ dulce lemn de tei./ ...Deseori răsfoiam cartea neliniștit/ să văd dacă se termină bine./ Teiul m-a iubit și pe mine” (*Ficțiunile*

adolescenței, III, 35). În acest poem, aparținând primelor volume, motivul teiului nu este încă fixat, resimțindu-se de o influență eminesciană. Odată cu trecerea la noua viziune imaginară ce începe cu *11 Elegii*, el va deveni, dintr-o imagine epidermică, un simbol proustian. Teiul este una dintre puținele imagini care au supraviețuit naufragiului poeziei de debut a lui Nichita Stănescu, păstrând o relație ombilicală cu universul scufundat. El este un simbol anamnetic al trecutului refulat. Invocarea sa deschide canalele sinestezice prin care amintirile urcă la suprafață, în conștiință. Teii sunt imaginile pline lipite peste “umbrele” tuturor ființelor închise în Hadesul memoriei, pe care poetul le întrevade prin oglinda visurilor: “Priveam prin lentila neagră/ a visurilor de noapte/ în adâncul pământului,/ unde soarele cădea fâlfâitor,// teii cădeau peste umbrele lor” (*Îndoirea luminii*, III, 73). În imaginea teiului sunt condensate amintirile abisale ale copilăriei. Teiul deține o savoare onirică, capabilă să aromească peisajul sterp al rațiunii: “Plutea o floare de tei/ în lăuntru unei gândiri abstracte/ deșertul se umpluse de lei/ și de plante” (***, XXI, 15). Comentând aceste versuri, Al. Condeescu corelează motivul teiului substratului tensional, liminal, al noțiunilor și conceptelor, celui *Urgrund* afectiv al ideilor: “Și totuși poezia, oricât de cerebrală, nu exprimă în chip nemijlocit ideile, ci intuiția lor vie, rezonanța acestora în trupul uman, ecoul lor în conștiință, adică starea tensională a sentimentelor. Gândirea se va înfățișa de aceea cu o paradoxală aură de concretețe sufletească ca un corp eteric și senzual totodată al ideii” (XXV, 16).

Simbolismul oniric potențează și imaginea cireșii. Concentrând arome gustative și olfactive, dar și senzații vizuale și tactile, fructul roșu, rotund și dulce este înzestrat cu virtuți psihedelice. Cireașa este o sămânță de vis, care deschide porțile lumilor de basm. Poetul o invocă pentru a-și deschide somnul spre feerie: “Lasă-te pe somnul meu, tu vis frumos/ cade-mi tu în gura mea căscată/ roșie cireașă dintr-un chiparos/ zână inventată!” (*Cireșar*, XIV, 132). Așa cum naratorul are nevoie de un stimul vegetal pentru a se deschide visării, la rândul său naratorul însuși devine un stimul halucinogen pentru zeul devorator. În universul ierarhic al lui Nichita Stănescu, omul este omolog cireșii, fiecare având același rol în raportul divin–uman, respectiv uman–vegetal. Așa cum carnea fructului este un vis (un “abur”) în jurul sâmburelui, la fel viața este un abur în jurul eului rațional al poetului, abur necomestibil pentru o ființă mai abstractă cum este zeița: “Gustă-mă zeiță, gustă-mă secundă/ nu sunt de mâncare,/ aburul vieții, aburul cireșii/ e al dumitale” (*Cireșar*, XIV, 149).

Prin forma sa sferică, cireașa direcționează reveria spre centrul ființei. Fruct, floare sau plantă, toate au drept nucleu un sâmbure care le organizează din interior înflorirea. În lipsa

unor stimuli metafizici (trilurile păsărilor), poetul cade în somnul materiei, strâns în jurul unui atom vegetal: “Ah, încoronați-mă cu păsări./ Ah, voi triluri prelungiți-mi văzul./ Am s-adorm pe bobul sferic/ verde, cel de mazăre” (*ib.*). Sămânța prevestește renașterea și, pe această bază, primăvara este omoloagă funcțional iubirii, ca formă de extrovertire către lumea sensibilă. Asimilându-se unui sâmbure, poetul îi cere iubitei să devină o corolă, cuplul androginic înmugurind într-o floare: “Sâmbure fără floare ce sunt/ vrei tu cu șapte petale și albă să fii?” (*Invitație la o floare*, XIV, 131). Prototipul tuturor acestor imagini nucleare este inima, echivalent anatomic al atomilor vegetali sau astrali: “Inima mea este o cireșă/ prietene, eu am o inimă de pom./ Ține tu, în brațe, soarele în fașă,/ zburatul luminii atom” (*Cireșar*, XIV, 114). Semnificațiile regnului vegetal vor conflua în simbolul inimii, îmbogățindu-l cu valențe onirice.

Lumea plantelor este deci un corelativ obiectiv al visului și reveriei, așa cum lumea animalelor va trimite la libido și la instinctele vitale. În mijlocul naturii, poetul trăiește atracția simțurilor. Voința de abstracțiune, care transformă materia în idee, se relaxează și imaginile metafizice încep să involueze. Figurile geometrice și cristaline devin maleabile, se opacizează, suferind ensomatoza, întruparea în substanță. Locul arhetipurilor este luat de avatarii lor concreți. Un ciudat peisaj antropomorf se încheagă astfel, ideile condensându-se în organe anatomice: “Ce pește verde și neapărat/ în aerul sărat al ochiului tău/ părăsește ideea de apă?// Ce pasăre fără gând în ea/ de cuib și de nebor/ a părăsit aerul ca să țină loc/ sprâncenelor tale?// Ce ciudat inorog jupuit/ ai încălțat tu astăzi/ de alergi peste mine/ chiar acum când am părăsit alergarea?” Stranii metamorfoze au alterat orizontul metafizic: aerul devine sărat și compact, pasărea se videază de idee, inorogul este jupuit, iar naratorul a descălecat de pe bidiviul său psihofor. Dispoziția aceasta antimetafizică este *Starea cireșară* (XIV, 116), căreia îi este închinat un întreg ciclu (cu rol compensator) din *Măreția frigului: Cântece de cireșar*.

Cântecul cireșare sunt ode care sărbătoresc eliberarea eului din regimul hibernal. Fuga din imperiul rece al abstracțiunilor este însoțită de o narcoză vegetală, o amorțeală reparatoare. După starea de trezie a lucidității de până acum, naratorul se lasă pradă tentațiilor somnului. Axul lumii se orientează spre nadir, pol subteran și tenebros. Aici domnește o altă divinitate decât lumina uraniană, o divinitate care este reversul acesteia: umbra chtoniană. Îngerii impetuoși, activi, stimulând starea de veghe sunt înlocuiți de îngeri toropiți de somn, servind lui Hypnos. Sub aripa acestuia, ce provoacă letargia, poetul aude cum *Bate întotdeauna alt clopot* (XIV, 115), chemând la o litughie nocturnă, deosebită de cea solară de

până acum.

Starea cireșară este un repaus înainte ca naratorul să se arunce în zbaterea continuă a crizei de timp. Ființa primăvărată încearcă o senzație de liniște și echilibru, ce îi împropătează forțele. Simbolul acestei dispoziții sufletești este iarba, substrat al tuturor imaginilor vegetale. “Frenezia verde de-a fi iarbă/ și tăcerea moale, odihnind în lemn” are o funcție cathartică, reducând tensiunea voinței metafizice, adică “tot ce e-n tristețea mea solemn” (*Correspondențe*, III, 46). Iarba încolțește pretutindeni în universul imaginar, spărgând gheața abstracțiunilor și creând tot mai multe oaze de viață. Substanța a reveriei irepresibile, iarba hrănește chiar și animale inteligibile precum calul. Imaginea calului păscând iarbă, cu o bogată recurență în poezia lui Nichita Stănescu, sugerează îngemănarea speculației cu visarea. Văzute ca iarbă și vegetație, somnul și visul alcătuiesc o veritabilă ecosferă terestră, din care își trag energia ființele ce se pregătesc de zbor. Iarba simbolizează tensiunea subterană a ideilor, vegetația afectivă ce trăiește în jurul acestora. Reveria și luciditatea sunt fața și reversul unei singure experiențe sufletești: “Niciodată visul să nu rămână singur,/ să nu se-nstrăineze vreodată/ de visare, rațiunea,/ cum nu se poate înstrăina/ relieful imaginii văzută-n oglindă/ de luciul ei plan” (*Cântarea României*, VII, 21).

Elementul vital care stă la baza regnului vegetal este seva. Nichita Stănescu transpune asupra ei culoarea clorofilei, seva fiind numită cel mai adesea prin metonimia *verde*. Atenția poetului se fixează asupra culorii verzi atunci când, trecând de plantele individuale, el caută principiul vieții vegetative. Atunci florile, frunzele, tulpinele se deschid și oferă vederii sângele vegetal. Eliberat din formele închise, verdele își recapătă suplețea și se dezvăluie ca un substrat al întregii constelații fitomorfe: “Mai grațios ca frunza, verdele/ reintră-n vânt și-n ploaie/ El este cum nisipul este sub valul fără pești” (*Mai grațios ca frunza*, XIV, 122). *Pe fondul foarte verde al ierbii* iese mult mai bine în evidență principiul vital al fiecărei ființe contingente, ca și cum iarba ar atrage la sine seva închisă în aceste ființe: “Ce-ar fi să destupăm iepurele cum destupăm sticla/ Să turnăm în pahare iepurele roșu/ Ce-ar fi să destupăm copacul/ Și să lăsăm să curgă pe jos alcoolul lui” (XIV, 161). Verdele este un lapte vegetal, secretat de plante. Chiar și făpturile hibernale, aparținând regimului inteligibil, se hrănesc cu acest lichid matern, luciditatea trăgându-și energia din reverie: “Pietre sub care curg celule verzi/ Ferigi, o voi ferigi!/ Vino și bea-mă cu botul atât de uscat/ încât nu mai poți să mai strigi.// Ferigi, o voi ferigi! Lapte verde din care suge gura de iarnă” (*Ferigi*, V, 34).

“Iarba verde și proaspătă” amortizează căderea din cer a vulturului din poemul *Clepsidra*. Căderea însăși “se schimbă în culoare verde” (XIX, 12). Pătrunderea în regimul

sensibil ia astfel aspectul scufundării într-un ocean de sevă. Dacă alunecarea pe lacuri înghețate semnifică starea de luciditate, scufundarea simbolizează abandonul în lumea reveriilor: “M-aș mai uita curat la frunza verde, dar amintirile mă trag în jos/ și mă înec în frunza verde/ de verdele trăit mă înec în frunza verde” (*Cântec liniștit*, XIX, 31). Spre deosebire de contemplarea metafizică, criza de timp contingentă anulează distanța dintre subiect și obiect. A privi este același lucru cu a participa la existența obiectului, de aceea, întorcându-și privirea asupra frunzelor, naratorul se simte prins în vârtejul de seve ce animă natura.

Verdele este culoarea cu efectul psihologic cel mai liniștitor. Ea calmează neliniștea, angoasele și stresul poetului, creând un tonus creator optim. Imaginile arhetipale ale vegetației induc reintegrarea în ritmurile lente ale naturii. Străbătând suprafețe verzi, privirea naratorului devine calmă, vegetală, sufletul său se destinde și se purifică de impulsurile metafizice. Dublii săi speculari, care îl însoțeau precum niște reflexii fulgerătoare, se resorb în fundalul verde. Întocmai ca viermii de mătase, naratorul descoperă în plante un mediu protector, în care se poate refugia ca într-un uter matern. Înconjurat de verde precum larva în gogoasă, el reia postura de Increat, de astă dată, însă, pregătindu-se pentru o renaștere într-un cu totul alt orizont. Gestul său de a lovi “cu verde-n albastrime” (*Ța-ța-ța, căpriță, ța!*, XI, 143) indică faptul că bolta cerească este înlocuită de un cer de verdeață. Substituirea culorilor este o terapie în boala abstractizării. La jumătatea distanței între azurul divin și roșul infernal, verdele este culoarea echilibrului între cei doi poli. O asemenea stare de balans nedecis între cele două regimuri este întreaga poezie *Frunză verde de albastru*. Între luminile conjugate a două reflectoare, albastru și verde, se succed fulgere metaforice ce trimit succesiv când la orizontul metafizic, când la cel contingent: “Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru,/ și-am zis pară de un măr,/ minciună de adevăr,/ și-am zis pasăre de pește,/ descleștare de ce crește,/ și secundă-am zis de oră,/ curcubeu de auroră,/ am zis os de un schelet,/ am zis hoț de om întreg,/ și privire-am zis de ochi/ și că-i boală ce-i deochi” etc. (XI, 62). Distribuția zigzagată a simbolurilor nu favorizează nici un regim, în schimb, plăcerea însăși de a proceda la metamorfoza imaginilor, de dragul spectacolului vizual fastuos, este un indiciu sigur al predispoziției poetului spre viziuni materiale sensibile.

Vegetația se constituie într-o zonă de contact neutru între polul celest și cel infernal. Atât îngerii azurii ai cerului, simbolizând gândurile transcendente, cât și daimonii roșii din lumea terestră, simbolizând instinctele dezlănțuite, se resorb în ea ca într-o vată. Chiar atunci când se lasă atras în sarabanda agonică a vieții și își intensifică trăirea până la incandescență,

jertfind pe rug diverse animale, naratorul nu scapă de vraja liniștitoare a plantelor. Așa se întâmplă în *Jertfa și arderea de tot*, unde demența pirică (“Voi rupe în bucate orice animal/ și îl voi arde”) încetează ca prin farmec în fața unei plante: “Dar, n-am să rup nicicând o floare/ n-am să strivesc nicicând un crin,/ nicicând eu nu voi smulge sexul de splendoare/ al trupului verdeții, și sublim”. Flora are o stabilitate mai mare decât fauna. În timp ce animalele trăiesc rupte de pământ (“Noi ce avem un trup de animale/ și fără rădăcină ne mișcăm”), plantele păstrează legătura cu solul matricial, cu inconștientul colectiv: “Noi numai tălpi avem, iar ele/ au rădăcini în mit,/ noi numai stele-avem pe cer, doar stele,/ când ele au adâncul lor de timp oprit” (IX, 134). Rădăcinile sunt niște pseudopode aruncate de plante spre centrul pământului mitic. Prin rădăcină, ele rămân în contact cu seva subterană a cosmosului. Plantele nu s-au înstrăinat de principiul vieții și, cu cât au mai multe rădăcini, cu atât mai ușor pot să se regăsească în el. Prosternarea în fața arborelui (“Voi cădea în genunchi numai în fața copacului/ pentru că el are o mie de picioare/ și suferă să meargă”, *După imn*, XIV, 146) este o rugăciune de regenerare adusă unui zeu chthonian.

Arborele este cel mai complet simbol al regnului vegetal. După modelul mitic al arborelui cosmic, copacul atemporal descris de Nichita Stănescu în *Înceata gândire a arborelui secular* este un univers în miniatură. Părțile sale componente corespund diverselor regiuni ale regimului contingent. Coroana copacului este marele generator de *umbră* al lumii inferioare, ea împiedicând lumina astrală să pătrundă spre pământ. De aceea, ființele sensibile se refugiază sub coroana sa ca într-un spațiu matricial, un uriaș rezervor de tenebre. Cerbi, mistreți, lupi, “violeti”, “trimbulinzi”, toți sunt atrași de același “dor de adumbrire”. Copacul secular este marele zeu protector al tuturor acestor făpturi zoomorfe. Umbra pe care o răspândește este *somnul* existenței contingente, opus *treziei* metafizice. Dacă lumina este, în speculațiile poetului, timp, atunci arborele secular se află la capătul inferior al scării temporale, acolo unde devenirea încremenește în nemișcare. Față de celelalte viețuitoare, el are cel mai lent ritm de existență, cea mai “înceată gândire”. Aceasta nu înseamnă că arborele secular are “belșug de timp”, precum ființele abstracte, ci că există în afara timpului, deci în afara dimensiunii metafizice. Celelalte viețuitoare, în schimb, trăiesc într-o permanentă “criză de timp”, iarba însăși este “pieritoare”, deoarece se află într-o condiție intermediară față de Marele zeu uranian și arborele chthonian. Animalele sunt, pentru copacul secular, niște ființe *dezrădăcinate*, care nu se conectează la centrul pământului, pentru a-și soarbe de aici energia. Cerbii, mistreții, lupul, violetii, trimbulinzii, *unii*, *alții*, sunt nevoiți să se devore între ei, într-o animație browniană continuă, în timp ce arborele secular se întreabă “cu o foarte lentă

mirare: Doamne, de ce s-or fi mâncând între ei arborii ăștia mărunți, ai nimănuia și fără de rădăcină?” (XXVII, 271). În viziunea lui Nichita Stănescu, frunzele nu au deci un rol trofic, ci unul pur negativ, de pavază împotriva luminii celeste. Preponderența rădăcinii asupra coroanei sugerează faptul că arborele trebuie privit de sus în jos, sensul coborâtor fiind sensul vectorului contingent.

De-a lungul săgeții orientate descendent a trunchiului, imaginația poetului străbate în sens invers biosfera, pentru a plonja, prin rădăcini, în elementul lumii sensibile: pământul. Rădăcina este o punte de legătură între regnul vegetal și cel mineral, între visările și stările vagi, schimbătoare, ale sufletului, și miturile și arhetipurile inconștientului colectiv. Orizontul imaginar se metamorfozează. Curbele moi și fragile, ce predispun la reverie, ale plantelor sunt înlocuite de contururile abrupte, tăioase și masive ale cristalelor, ce creează senzație de materialitate și stabilitate. Viziunea unui cosmos alcătuit din atomi de formă piramidală o avusese încă Platon. Nichita Stănescu pune la temelia universului sensibil cubul, opunându-l sferei metafizice. Opțiunea sa pare dirijată de o intuiție arhetipală. În mituri, cubul desemnează elementul mineral și, prin generalizare, aspectul material al lumii. Simbol al solidității, el rezumă cele patru elemente (pământul, apa, aerul și focul), precum și cele patru direcții (nord, sud, est și vest) ale geografiei terestre (“Pătratul, scrie poetul român, reprezintă Nord-Sudul și Est-Vestul primar”, XX, 103). El determină și fixează cele trei axe de coordonate spațiale, fiind figura fundamentală a spațiului. Prin aceasta el se opune sferei, figură emblematică a timpului, a roții zodiacale și a cerurilor. Cubul este a-temporal, el nu intră în nici un ciclu astral și, de aceea, imaginea sa cristalină va transpare, în filigran, în toate obiectele și ființele contingente ce există în afara timpului: osul, piatra, piramida.

Arătam că antiteza cerc-pătrat rezumă opoziția dintre universul inteligibil și universul sensibil. Din punctul de vedere al imaginației arhetipale, pământul este un cub, iar cerul o sferă. În miturile chineze, “Cerul este rotund (are forma de ou), Pământul este pătrat. Cerul acoperă ca o sferă Pământul. Atunci când pământul este reprezentat aidoma cutiei pătrate a unei trăsuri, un stâlp central susține baldachinul rotund precum Cerul”²²². Cele două figuri oferă “imaginea dinamică a unei dialectici între celestul transcendent spre care omul aspiră prin natura sa și terestrul în care se situează în momentul actual”²²³. La Nichita Stănescu, succesiunea este inversată, experiența sensibilă fiind cea care succede celei intelective. Mai

²²² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, p. 19.

²²³ De Champeaux, apud *Dictionnaire des symboles*, vol. I, p. 263-264.

aproape de viziunea sa este simbolismul biblic al cercului și pătratului. În *Apocalipsa* lui Ioan, René Guénon arată că “în imaginea Ierusalimului celest, cercul este înlocuit de un pătrat, aceasta indicând realizarea a ceea ce hermetiștii desemnează simbolic drept cuadratura cercului: sfera, care reprezintă devoltarea tuturor posibilităților prin expansiunea punctului central primordial, se transformă într-un cub atunci când această dezvoltare se împlinește și echilibrul final este atins”²²⁴. Pentru autorul *Elegiilor*, regimul sensibil este menit să complinească regimul inteligibil, excesiv de abstract și desprins de teluric. De aceea, pătratul vine să înlocuiască cercul, acuzat, în *Împotriva mării*, de monotonie și limitare: “Din pricina faptului că ochii au numai orizont, orizontul este o limită. spargerea genuină a limitei se numește pătrat” (*Soclu pentru punct*, XX, 103). Privirea “euclidiană” scoate în evidență numai legile și relațiile abstracte și ignoră indivizii, încât lumea îi apare ca un “lanț fără verigi”, sau o “sare fără cristale”. Privirea “ptolemeică” se oprește, dimpotrivă, asupra verigilor și nodurilor individuale, a cristalelor și cuburilor.

Regimul contingent este un regim al imperfecțiunii și al risipei de forme. Având un număr sporit de muchii și suprafețe în comparație cu sfera, cubul dă dovadă de “o oarecare risipă” (*Certarea lui Euclid*, VIII, 140), fiind mai eficient în a stimula fantezia. Dar, curând, nici el nu mai reușește să satisfacă nevoia de concretețe și variație a poetului. Deși simbolizează trupul, în opoziție cu sfera gândului, cubul nu surprinde adevărata esență a individualității: irepetabilitatea. Cubul reduce alteritatea la o colecție de corpuri identice, la o “înșirare de cuburi, simplă înșirare de cuburi” (*Cântec*, V, 54). Așa cum sfera fixa într-o formă parmenidiană sufletul, cubul fixează trupul. Viziunea cubică operează în fond tot o generalizare și o reducere, ce ține de armonia geometrică, nu de imaginația materială. De aceea, *lecția despre cerc* trebuie repetată și în cazul cubului: “Se ia o bucată de piatră,/ se cioplește cu o daltă de sânge,/ se lustruiește cu ochiul lui Homer,/ se răzuiește cu raze,/ până când cubul iese perfect/ [...] După aceea se ia un ciocan/ și brusc se fărâmă un colț de-al cubului./ Toți, dar absolut toți zice-vor:/ –Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfârâmat!” (*Lecția despre cub*, XIX, 8). Atitudinea care servește cel mai bine drept antidot împotriva spiritului de rigoare este cultivarea erorii. Prin ciobire, legea este abrogată, gândirea este eliberată din șabloanele armoniei și echilibrului și deschisă creativității, inventivității. Frumusețea contingentă se află în zona potențialității și a dinamismului baroc, în proces, nu în lucrarea finită. *Operele imperfecte* încearcă să impună în mod deliberat o

²²⁴ René Guénon, *Le Roi du Monde*, Editions Gallimard, Paris, 1958, p. 93.

estetică a imperfecțiunii și a mișcării.

Ritualurile esoterice de despicare a sferei și de ciobire a cubului au și o semnificație antropologică. Sfera este ființa perfectă, prin urmare despicarea ei rupe conturul închis al ființei și lasă să izbucnească întunericul din adâncuri. O “beznă verticală” (sau un “roșu vertical”) țâșnește în universul inteligibil și-i eclipsează structurile luminoase, transparente. Lumea ideilor se spintecă în două emisfere, una ideală și a doua materială, cea din urmă întunecând-o pe prima. Se nasc astfel bizare imagini suprarealiste, ale unor ființe cu jumătate de trup, cealaltă jumătate fiind suptă în neant: “Trap, trap, trec soldații pe stradă./ Tăiați pe jumătate, pe jumătatea văzută./ Numai spre mine în relief merg la paradă,/ privire mirată, biciuită, bătută”, sau “oaia are două picioare/ călcându-mi ochiul meu luminat de soare./ Celelalte două nici nu există/ în verticala beznei eclipsă” (*Cântec de pauză*, XI, 89). Imaginea unui om crucificat, din care se vede numai jumătatea stângă, cealaltă fiind invizibilă, este, în Kabală, simbolul esoteric al lui Christ întrupat. Personajele lui Nichita Stănescu au aceeași dublă condiție: o natură divină, inteligibilă, pe care privirea “mirată, biciuită, bătută” nu o poate vedea, și o natură umană, sensibilă.

Privirea imanentă împinge geometrismul în beznă, provocând catastrofa viziunilor metafizice. Sfera, apoi rombul și cubul se spulberă, și o dată cu ele structura metrică a universului. Poetul se prăbușește într-o a patra dimensiune, calcinată și amorfă: “arsese ca de napalm/ geometria intimă, știută/ numai și numai și numai de mine,/ când am fost și Arhimede și-am fost și nisipul.../ fără sferă și fără romb, în mine/ fumegător îmi e chipul” (*Autoportret în a patra dimensiune*, VI, 142). De-acum, cadrul aprioric al conștiinței geometrice a fost pulverizat și nici o formă matematică nu va mai subzista în lumea imanentă. Regnul mineral își pierde structura cristalină, unghiurile, muchiile și fețele sale se dizolvă, figurile contopindu-se într-un principiu informal.

Asemeni unui filosof ionian, Nichita Stănescu identifică acest principiu unuia dintre elemente: pământul. În reveriile pe tema Increatului, planeta Pământ era izomorfă Oului cosmic. Amândouă servesc drept mediu gestant, dar embrionul ovular va deveni o pasăre, deci o ființă metafizică, în timp ce embrionul chthonian va deveni o ființă imanentă. Oul și Pământul sunt două ipostaze ale “pântecelui matern” din care vor lua naștere cele două universuri imaginare. În ciuda senzației de duritate brutală și virilă provocată poetului de către elementul teluric²²⁵, acesta constelează totuși în sfera semnificațiilor feminine, probabil din

²²⁵ Semnalată de Dan C. Mihăilescu, în *O poetică a mineralului*, în *Luceafărul*, nr. 18/1978.

cauza puternicului arhetip mitic al pământului–mumă. Imaginea mamei chtoniene este de găsit în personajul *Galateea*, din poemul omonim din *Dreptul la timp*. Citind poemul prin raportare la mitul antic al lui Pygmalion, Eugen Simion și Ștefania Mincu au văzut în el o răsturnare specific modernă a relației artist–operă, deoarece aici artistul nu dă naștere operei, ci se roagă de ea să îl nască²²⁶. Prin această răsturnare, însă, Galateea încetează să mai fie o operă, adică o creație “ulterioară” artistului (în interiorul lumii lui Nichita Stănescu, creația presupune transformarea poetului în cuvânt), și devine o făptură “anterioară” artistului, din care acesta își extrage materia pentru a plăsmui opera. Aș crede deci că, în figura Galateei, Nichita Stănescu nu a văzut opera, ci pe Mater Gee. Obiectele care gravitează în jurul ei aparțin unor constelații contingente (elemente naturale: copaci, lemn, râuri, umbre, pietre, și componente anatomice: sprâncene, inimă, vine, sânge, genunchi). Galateea este văzută ca un Mare Antropomorf, ale cărui membre sunt stihiiile naturii, imagine caracteristică pentru regimul sensibil. Mai mult, poetul afirmă că ar cunoaște “tot ceea ce e mai departe de tine,/ atât de departe încât nu mai există aproape-/ după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea.../ și tot ce e dincolo de ele,/ și atât de departe, încât nu mai are nici un nume” (III, 53). Or, acest *dincolo* este meta–fizica, ceea ce înseamnă că Galateea este *dincoacele*, adică anti–meta–fizica. Galateea nu reprezintă *cuvântul* perfect, cum susțin criticii citați mai sus, ea este mai degrabă vorbirea inconștientă, “gângureala” prelingvistică, căreia poetul va încerca să-i confere o semnificație, să-i scrie “sfârșitul cuvântului a căruia primă silabă tocmai o spui”. Galateea este marea zeiță telurică, lumea sensibilă însăși, din pântecul căreia poetul se va naște într-un cuvânt.

Elementul chtonian constituie substanța imaginației sensibile, așa cum aerul era substratul imaginației abstracte, geometrice. Pământul este simbolul inconștientului mitic, unde se află tiparele tuturor formelor și materiilor. Gravitația terestră împiedică zborul și dematerializarea metafizică. Ea activează latura trupească a ființelor și le obligă să-și trăiască “sângeroasa poveste” a existenței contingente: “Ar fi fost un păcat și-o rușine să zbor/ Ar fi fost o trădare/ să devin dintr-o dată ușor./ Greul pământului/ care e dragostea lui pentru mine/ să-l schimb într-un gând, într-o înălțime/ [...] Mai sunt pentru că el mă este./ dar ce lungă și sângeroasă poveste...” (*Starea pe loc*, XVIII, 65).

“Greul pământului”, ca sursă a gravitației ce a determinat prăbușirea poetului, exprimă atracția inconștientului. Coborârea spre pământ presupune părăsirea luminii astrale și

²²⁶ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 123; Ștefania Mincu, *Texte comentate: Nichita Stănescu, Poezii*, Editura Albatros, 245

scufundarea în tenebrele naturii. Din compartimentul superior al clepsidrei cosmice, vulturul cade în compartimentul inferior, plin de nisip, simbolizând sfera contingentă. Nichita Stănescu adaptează acestei scheme un mit de tip gnostic al păcatului original, văzând în gravitație cauza *Izgonirii din rai*. Căderea se datorează separării “sinelui bolnav” de “fără greutatea absolută”. Cea de-a doua rămâne în pleroma spirituală, în timp ce sinele bolnav de concretețe, adică arhonteale materiei, dă naștere sferei sensibile. Trupul său se transformă în forme de relief: “Ce avem lichid pe pământ/ e trupul sinelui sfânt./ Tot ce e apă curgătoare/ e trupul lui în închisoare./ Tot ce e lac cu apă sălcie/ e sprânceana lui vie./ Oceanul numit Pacific/ e lăbărțarea fostului buric./ Șira spinării.../ drumul în valuri al sării” (XI, 18). Comentând eseu *Marele Trohanter sau despre ritual*, arătăm că gravitația reprezintă atracția pe care obiectele concrete, considerate de poet *vide*, o exercită asupra ideilor abstracte, considerate *pline*. Gravitația provoacă deci *ensomatoza*, întruparea ființelor spirituale în corp material. Un obiect este cu atât mai greu cu cât este mai vid, adică mai concret. “Umbra este cu mult mai densă decât pricina sa”, lumina (XX, 325). Corpul cel mai greu este corpul cel mai lipsit de sens, de idee. “Fără de greutatea absolută” reprezintă *legea* abstractă, în timp ce “sinele bolnav” este principiul individuației.

Centrul universului contingent este planeta “I”, “planeta cea mai grea/ iubindu-se numai pe ea”, “I” este astrul *vid*, gaura neagră, ce atrage în abisul său toate “obiectele cosmice”. Ca pol al materiei, “I” este opusul ochiului metafizic, al lui “Alef”. Or, o bară verticală este semnul arab al literei *alif*, corespondentul ebraicului *alef*, elinului *alfa* și latinului *A*. *Alif* este o “literă polară”, în evidentă legătură cu *axis mundi*²²⁷. Linia sa verticală face legătura între polul superior și cel inferior al lumii. Vorbind despre ființa divină, Dante spune: “I s'appellava in terra il somo bene”, “I se numea pe jos [pe pământ] supremul bine”²²⁸. Cu alte cuvinte, “I” este principiul transcendent transmutat în lumea ființelor imanente. Sub influența unui vector imaginar contingent, zenitul se transformă în nadir. Nichita Stănescu imaginează planeta “I” ca pe un soare negru, subteran. Ea este izomorfă inimii, aflată în mijlocul trupului, și radiațiile sale nu sunt luminoase, ci hemactice: “«I» țipă, «I» se transformă/ într-o masă enormă/ într-un ocean/ sângeros” (*Izgonirea din rai*, XI, 18). “I” este centrul de greutate al pământului, locul geometric spre care converg traiectoriile ființelor sensibile. Particulele materiale sunt toate atrase de magnetul “sâmburelui pământului/ care-ntinde jur împrejurul

București, 1987, p. 27.

²²⁷ Vasile Lovinescu, *Al patrulea hașgalic*, Cartea Românească, București, 1981, p. 80-82.

²²⁸ Dante, *Paradisul*, XXVI, 134.

lui/ o infinitate de brațe ale gravitației” (*A unsprezecea elegie*, IV, 69).

Câmpul gravitațional din miezul lumii este atât de intens încât retopește ființele în substanța unică, informală. Membrana distinctivă a indivizilor nu rezistă presiunii, trupurile își pierd conturul individual și își varsă citoplasma în densul lichid subteran: “Atât de greu îi este greului/ încât nimeni nu mai poate sta în sine.// Fierul/ e ca norul./ Bolovanul/ suav ca ora, ca luna, ca anul.// Orice sine, oricât ar fi de solid/ devine/ în marele sine/ lichid” (*Izgonirea din rai*, XI, 21). Pe măsură ce cade spre centrul iradiant al pământului, ființa se destruează. Spre deosebire însă de volatilizarea metafizică, prin care naratorul se sublima într-un trup eteric și se contopea cu principiul spiritual, destruparea contingentă provoacă precipitarea spiritului în cristale solide și contopirea lui cu principiul material. Are loc o reificare a umanului, membrele anatomice se metamorfozează în elemente ale naturii, dând naștere unor portrete monstruoase, cum este cel al lui Toma Alimoș: “Sta și bea-ntre gânduri vii,/ la un chef sub frunze joase/ Rădăcini încolăcite/ oasele-i legau de oase.// Rezemat stătea-ntr-un cot/ de râu nesecat și rece/ Un țipar i-era sprânceană,/ degete, țipari vreo zece.// Cu o mână sprijinită/ pe-un căpăstru de cometă,/ se lăsa să facă parte/ chiar el însuși din planetă// Sta și bea, izvor invers/ Cerurile câte șapte,/ îmbrăcat în iarbă verde/ și încins la brâu c-un șarpe” (*Balada neîncolțită*, VII, 37).

Replici la tema cam obosită în folcloristică a comuniunii omului cu natura, asemenea peisaje antropomorfe, construite în maniera alegoriilor renascentiste, au o puternică semnificație thanatică. Celulele ființelor vii se transformă în cristale minerale. Materia anorganică se infiltrează în interstițiile țesuturilor organice, moartea în viață. Cei ce au coborât spre planeta “I” “stăteau cu maxilarele deschise și pline de pământ,/ chiar și rădăcina ierbii le trecea prin coaste”. Huma joacă în sfera sensibilă același rol cu aerul din sfera inteligibilă. Țărâna este atmosfera morților: asemeni “pomilor cu frunze verzi/ ei stau umpluți cu aer între ramuri” (*Era cu neputință să le fie foame*, XI, 146). În timp ce ființele subpământene respiră nisip, cele aeriene, cum este vulturul din *Clepsidra*, nu au aparatul respirator adaptat elementului teluric: “Viermii din mațul pământului i-au zis:/ –Avem ceva nisip, poți să respiri nisip?/ –nu, nu pot să respir nisip,/ nu am cu ce să respir nisip” (XIX, 13).

Atracția exagerată a concretului duce la descompunerea ființelor sensibile. Coborârea subpământeană sfârșește prin moarte. Moartea este cea de-a treia ipostază a neființei din poezia stănesciană. Reveriile gestației creau imaginea ființei nenăscute. Regimul metafizic atrage ființa în neantul supramundan. În sfârșit, regimul contingent atrage ființa în materia amorfă. Nenăscut, neant, moarte, sunt trei forme de inexistență, care distrug echilibrul necesar

vieții. Zborul înlătură natura trupească a omului, ceea ce permite neantului să pulverizeze conștiința de sine; căderea înlătură natura spirituală, ceea ce permite morții să lucreze asupra sinelui, descompunându-l în natură. Universului–raclă eminescian, lumii–cavou bacoviene, Nichita Stănescu le adaugă imaginea unui cosmos–sarcofag, unde neantul celest se întâlnește cu moartea subterană: “Și totuși, câte mișcări dulci, ale morților/ pe sub pământ deasupra aerului” (*Conserve de timp*, VI, 146). Pământul reprezintă o oază de viață între vidul galactic și plasma infernală: “Tot universul nostru era albastru și gol/ iar noi retrași în bulgărele numit pământ/ viață eram deasupra și la subsol/ murind, murmurând// Viii și morții viilor/ unii într-alții și unii peste alții...” (*Tot universul era albastru și gol*, VI, 156).

Asemeni neantului subacvatic, infernul subteran are o geografie copiată după cea terestră. Țărâna înlocuiește aerul, formând o atmosferă mai densă decât cea marină. Văzută de dedesubt, suprafața pământului ține loc de boltă. Rădăcinile plantelor atârnă din ea asemeni “sforilor” ploii. Magma vulcanică formează solul în care locuiesc morții: “Pentru ei pământul era/ un fel de aer./ Rădăcinile ierburilor/ un fel de ploaie răcoritoare.// Ah, își spuneau:/ bine că a început să plouă:/ mă încălzisem peste măsură,/ lava îmi tulbura odihna” (*Ploaia*, VI, 148). Zborurile aeriene sunt înlocuite de forările în adâncime spre soarele negru din centrul pământului: “Animalele moarte sapă și sapă/ până-n miezul pământului, de fier” (*Gnomică*, V, 67). Infernul teluric are constituția unui “cer interior”. Moartea apare ca un imens pântec thanatic, care însă nu este transparent precum cel al zeului, ci întunecat și opac. Câmpul gravitațional are și el un rol digestiv, deși nu provoacă înglobarea ierarhică a particularului în general, ci macerarea și amestecarea indivizilor singulari: “Dar gloria cea mare consta în magneți./ Se atrăgeau unul spre celălalt/ cu un fel de patimă,-/ Se priveau în ochi, albi de fericire,/ și stăteau îmbrățișați până când urcau în sus pe firele ploilor./ Se lăsau înghițiți de niște magnifice ființe,/ și-acolo, înghesuiți în burțile acelea negre, protocolare,/ deplângându-și trecutul de glorie,/ se priveau unii pe ceilalți în ochi” (*Ploaia*, VI, 148).

Moartea începe printr-o mineralizare interioară. Volumele *Oul și sfera* sau *Obiecte cosmice* sunt bântuite nu numai de sentimentul neantului și de spleen, ci și de intuiția abisală a morții. Stările depresive conduc într-un orizont sufletesc metalifer. Aici freamătul vieții, dorințele și elanurile se sting, lăsând prin aer doar dâra lor rece, impersonală: “O, noapte lucidă, cobor alergând/ În lumea metalelor, brună.// Ce liniște desăvârșită, ca oul.../ Cobor alergând, în mâini fluturând/ flăcări albe.// Prin liniști de fier, de argint,/ de uraniu/ cobor alergând pe treptele brune/ și roiuri fugare/ de luciuri și neguri mi-alunecă/ prin ochi și prin piept și prin inimă” (*Veghe lângă metale*, X, 113). Procesul de mineralizare a organicului se

încheie în trupul morților. Celulele acestora se transformă în cristale geometrice, ale căror filoane se întind spre cerul infernal: “Umbrele lor stăteau la rând, triunghiulare,/ înșirate ca dinții,/ până departe-nfipte-n cerul mare/ de la sfârșiturile minții” (*Morții*, VI, 183). Coborând și mai jos, minereurile la rândul lor își pierd duritatea, încât cristalele umanoide, “triunghiuri netriunghiulare”, se deformează și se dizolvă în lava materiei.

Pământul are deci, în regimul sensibil, același rol cu apa, în regimul inteligibil. Apa este neantul abstract care îi amenință pe îngerii de aer și lumină, în pământ se întorc prin moarte ființele concrete, alcătuite din foc și umbră. Dacă intrarea în existență se face prin interstițiul unic al Increatului, ieșirea din ea are două porți, față și revers, neant și moarte, ce corespund regimului sacru sau profan pentru care a optat ființa. Așa cum neantul, prin închiderea ciclului metafizic, redevenea Increat, la fel mortul deține și trăsături ale Increatului. Necuvintele se dovedesc la fel de eficiente și în descrierea lui, deconstruindu-i determinațiile fizice: “Morții au locul lor fix./ Ei sunt ca ochiul de sticlă./ Doare privirea, orbita,/ mișcătoarele statui de pâclă./ Dar ei sunt nimic,/ regi peste aceasta./ În afară, absenți,/ orizontului coasta/ de vid, de nealbastru/ de nemare, de nepește/ de nepiatră, de neprieten,/ de nefiresc, de nefirește” (*Spunere*, V, 73). Privit ca un Increat, poporul morților are aspectul unei plasmă pigmentate de germenii seminali, în care pulsează sevele vitale ale naturii, clorofila și sângele, schițând figuri instabile de lepidoptere: “Sunt nenăscut. Ceea ce se vede/ de jur împrejur nu sunt decât părinții părinților. Roșu și verde./ Roșu și verde se-aprind farurile/ pe cerul urât./ Protoplasme cu măști fluturătoare/ se-ntretaie înaintea mea/ și-apoi dispar, în vânăta-nserare/ noroasă, grea” (*Miza pe nenăscuți*, VI, 158).

Plasma terestră este rezervorul de substanță al existenței. Din când în când, câte o ființă se desprinde din ea, parcurge traseul destinului său individual și apoi se reîntoarce în ea. În plan simbolic, elementul teluric reprezintă inconștientul arhetipal. Din el își extrage conștiința impulsurile și energia. Orice zbor în aerul transparent al abstracțiunilor pornește, în ce are el mai profund, din miezul pământului. Când elanul vital slăbește, ființa renunță la zbor și se lasă atrasă de gravitația terestră, pentru a face o baie regeneratoare în lava matricială. Cu alte cuvinte, o activitate speculativă prelungită se devitalizează, precum Anteu desprins de pământ. Conștiința trebuie să se mențină în permanent contact cu pulsunile libidoului, pentru ca acestea să întrețină zborul ideilor, să le împiedice să se osifice în structuri mentale schematice și sterile. Poemul *Arca* (X,76) rezumă toată această dinamică a urcării și căderii. Târându-se pe spate sub cer, ieșind în afara atmosferei terestre, naratorul se simte cuprins de ameteală și începe să se prăbușească încet, “de parcă/ aș fi atârnat de parașute”. Suprafața

pământului nu îl poate opri, și el începe să se scufunde, în somn, spre miezul central. Împrejurul său, plantele și animalele se descompun într-un ocean protoplasmatic, pe suprafața căruia corpurile plutesc asemeni unei flote de corăbii fantomă. Supraviețuind ca prin minune acestui potop ce a înghițit eurile individuale, văzându-și propriul trup plutind ca o arcă undeva deasupra sa, naratorul rămâne să rătăcească amnezic în acest ocean al inconștientului colectiv.

După cum se vede, cosmosul sensibil este corelativul imaginar al inconștientului ca întreg, iar constelațiile sale simbolice corespund câte unui palier al acestuia din urmă. Regnul vegetal, amplasat în spațiul intermediar între lumina cunoașterii și beznele subterane, este un simbol global pentru amintiri, reverii, visuri. Regnul animal va simboliza impulsurile, pasiunile, sentimentele. Amândouă aceste loturi ar alcătui, folosind terminologia lui Jung, inconștientul personal. Elementul teluric, cristalele minerale și plasma materiei, în schimb, se leagă de inconștientul colectiv, de engramele rasei, de arhetipurile mitice. Nostalgia coborârii la mume este numită de Nichita Stănescu *Melancolie atavică*, poetul, ajuns să gândească “la nivelul lunii”, visând uneori să coboare prin hornul casei și, cu urechea lipită de podele, să asculte vocile strămoșilor locuind în devălmășie sub pământ (IX, 152). Din miezul lumii se desfășoară toate rasele. Din memoria ancestrală se hrănesc toate experiențele individuale. Cu cât contactul cu țărâna este mai direct, cu atât ființa este mai stabilă, mai bine ancorată în existență. Regnul uman și cel animal sunt lipite de pământ doar prin suprafața tălpilor, de aceea fapăturile lor sunt mai instabile, mai volatile, în timp ce plantele “au rădăcini în mit”, “au adâncul lor de timp oprit” (*Jertfa și arderea de tot*, IX, 133).

Valoarea simbolică de matrice genetică pe care o deține pământul susține și întinsul capitol al poeziilor cu tematică patriotică din *Roșu vertical* și *Un pământ numit România*, precum și al unora dintre eseurile din *Respirări*. Deși sunt într-o oarecare măsură tarate de schematism ideologic, multe din aceste poeme ies din zona comenzii sociale și se integrează perfect în cosmologia imaginară. Imaginea convențională, pre-poetică, a țării devine, prin pseudomorfoză, simbolul teluric. Pământul unei țări este pământul în care se dizolvă trupurile tuturor locuitorilor acesteia: “De două mii, pământul, de ani/ se îngrașă cu trupuri/ din trupurile noastre/ născând mereu copaci”. “Depozitar” al strămoșilor unui neam, pământul capătă o coloratură etnică, devine *Un pământ numit România*. Primind la sine trupurile înhumate, țara se transformă într-un “pământ de carne”, imagine ce prevestește echivalarea naturii cu un mare antropomorf.

Pământul țării face posibilă prezența tuturor strămoșilor morți. Aflat singur, noaptea, în

lanul de grâu, poetul simte că “suntem de față eu și tu/ și tu și tu,/ viii și morții laolaltă” (X 145). Ca toate simbolurile contingente, țara are un statut atemporal. În spațiul ei, nu există trecut, prezent sau viitor, oamenii de altădată conviețuiesc cu cei de acum într-un prezent continuu. Aici, “polul istoric” al trecutului și “polul viitorului” cad unul într-altul. Prin valoarea lui arhetipală, pământul țării suscită o serie de reverii ale stabilității. Țara este “legea”, “matricea” cosmosului sensibil: “Acum, vom invoca legea cea mare/ a țării, legea,/ mamă a tuturor legilor, cea/ care leagă fenomenele/ sufletești și le dă tărie așa/ cum orizontul leagă pământul și-i dă tărie”. Țara este engrama neamului. Ea “depune mărturie” pentru toți indivizii ieșiți din matricea ei, fiind un temei și un factor de coeziune ontologică: “din toți martorii vieții noastre/ ea singură depune întruna/ mărturie că existăm” (Pean, VII, 9). În mijlocul transformărilor și metamorfozelor ce caracterizează regimul contingent, ea rămâne neschimbată, în afara devenirii universale și bază a ei: “Panta Rhei, se-nfioară/ tot ce curge, numai tu/ în mijloc de vieți stai,/ țară,/ pururea atunci și-acu” (Panta Rhei, X, 10). Imaginea inițială a țării, de dinainte de pseudomorfoza ei în simbolul contingent al pământului, cuprindea amândouă modurile de existență, atât cea spirituală, cât și cea ideală: Țară – pământ, țară – idee” (*Cântarea României*, VII, 20), sau “Țară tânără, țară bătrână,/ țară materie, țară idee” (*Treapta de real și de vis*, VII, 58). Ea se bucura astfel, ca și *cuvântul* (limba neamului), de statutul totalității trup–suflet, singurul care conferă echilibru și durabilitate existențială.

A-ți apăra țara înseamnă a-ți pune la adăpost matricea etnică și biologică. Patriotismul este, în interpretarea lui Nichita Stănescu, refuzul de a te înstrăina de legea intimă a ființării, de regimul contingent. Simbolul acestui devotament absolut față de lumea sensibilă este soldatul. Am urmărit, în cel de-al doilea capitol, modul cum are loc raționalizarea simbolică a imaginii infantile a soldatului. Câtă vreme gravita în sfera traumatismului războiului, ea trebuia izolată în memorie ca într-un muzeu de ceară (*Basorelief cu eroi*, III, 17). Abia în poemul *Inscripție*, din *Roșu vertical*, imaginea este separată de obsesia thanatică. Soldații își recapătă viața și sunt făcuți apărători ai căldurii vitale (“bătaia inimii”), în timp ce angoasa neantului capătă drept simbol frigul metafizic. Stratul de ceară devine o “armură rezistentă”, pe care poetul o îmbracă atunci când luptă împotriva spaimei de moarte: “țin în mâna dreaptă/ sabia,/ și armura cea rezistentă/ de străinătatea de gheață a săgeților/ mă apără” (Pean, VII, 9).

Soldatul devine un simbol al lumii sensibile, ce protejează împotriva săgeților, a frigului și a înghețului, simboluri ale lumii inteligibile. Pentru a se opune chemărilor ce îl atrag în neantul metafizic, poetul îl invocă pe soldat ca pe un păzitor al porții dintre regimuri:

“Vor veni la tine și-ți vor spune:/ Avem patru picioare, două inimi avem/ șapte ochi, trei limbi ascuțite/ iar în spinare opt rânduri de aripi pale/ și cinci rânduri de plăci/ N-ai zis tu că ți-ar plăcea să fii/ astfel?/ N-ai zis-o tu, chiar tu?/ Soldatele tu, să stai drept/ Nu-ți scoate arma/ de pe umăr și nici baioneta din teacă./ Atâta îți zic: Descurajează-i!/ descurajează-i!” (*Către soldat*, XIV, 86). Interdicția de a folosi arma are o explicație simbolică: armele metalice tăioase sunt atributul puterii regale; ele despică și taie, adică provoacă ruptura eului de sine și de aceea stau sub semnul schemei ascensionale. Armele sunt cele care au provocat moartea soldaților, deci au declanșat conștiința morții și seria de rupturi metafizice. Folosind arma, soldatul s-ar rupe și el de contingent și ar deveni o faptură angelică, un serafim cu “șapte ochi” și “opt rânduri de aripi pale”. Singurul mod de a lupta este starea în sine, consecvența cu propria natură, refuzul de a fi “altfel”. Natura soldatului este în întregime chthoniană, el fiind plăsmuit din țărână. În imaginația lui Nichita Stănescu, soldații nu sunt altceva decât precipitări ale plamei telurice în forme individualizate. Ei pot oricând să se retopească în principiu, fără a lăsa “resturi” neasimilabile. E ceea ce se întâmplă cu soldatul care, mărșăluind, se “tocește” progresiv până la genunchi, până la coaste, până la sprâncene, până când “părul lui iarbă neagră era” (*Tocirea*, XIX, 37).

Între cele două universuri imaginare se poartă adevărate războaie, după cum poetul este disputat de atracții ana- sau catabazice. În urma unei asemenea sfâșieri maniheice, viața apare ca o agonie, în sensul în care Miguel de Unamuno a dezvoltat această idee. Agonie derivă din grecescul *agon*, luptă, întrecere; soldatul este deci un *agonistes*, un luptător, care simbolizează energia psihică specifică regimului senzorial, în luptă cu energia regimului intelectual. Prin prisma acestui cod “marțial” de lectură, actorii imaginari se organizează într-o adevărată ierarhie militară. Soldatul, “rigida mână”, este condus de către sergent, “rigidul suflet” (în *Geneza poemului*, III, 26), iar acesta de către general, comandant al forțelor telurice în *Lupta cu cinci elemente antiterestre* (IX, 18). Generalul reprezintă sufletul vegetativ, ce aparține trupului, în opoziție cu sufletul rațional, care este, în teologia creștină, de origine divină. El este factorul de coeziune a organelor trupesti, este suflul vital care menține viața “animală” a trupului. Atunci când descrie întoarcerea în lumea concretă după un prelungit extaz metafizic, Nichita Stănescu imaginează o armată de organe–soldați în luptă cu neantul, ce se regroupează în jurul generalului: “În sfârșit ni s-a întors din lună/ inima-napoi, generale.../ În sfârșit ni s-a întors din lună/ sufletu-napoi, generale./ [...] În sfârșit ne poți recunoaște:/ noi suntem, generale,/ soldații tăi din primul/ și din al doilea/ și din al treilea,/ generale” (*În sfârșit*, VI, 194).

Ce se întâmplă însă când soldatul își trădează misiunea? Aceasta e tema cripticului poem *Oedip soldat*, din *Epica magna*. Poetul traduce în simboluri o stare lăuntrică ambiguă, pe care pare să o lămurească doar pe măsură ce o descrie. Dispoziția mentală de care este stăpânit (sau se crede stăpânit) la începutul poemului este catabazică, pro-contingentă. Naratorul ține să înceapă poemul printr-o definiție a acestei stări, ca și cum ar vrea să se convingă singur că este integrat lumii sensibile și nu dorește să se înalțe în sferele intelectului. Iată “axiomele” prin care el definește regimul contingent: “Mielul nu este de mâncare/ și nici de jertfă./ El este sămânța/ devenindă berbec” (XIX, 16). Înghițirea și jertfa sunt scheme arhetipale care desemnează sublimarea trupului în idee și țin deci de imaginarul abstractizant. Însămânțarea și maturizarea, în schimb, țin de celălalt regim, al “devenirii întru devenire”, al ființării în lumea sensibilă. În acest context, soldații sunt acuzați de a nu respecta legea contingentei, și anume dorința de viață și teama de moarte: “De nu v-a fost frică să vă nașteți/ de ce nu vă este frică să muriți!” Cel căruia nu i-a fost frică să se nască a optat pentru viața terestră și, în consecință, ar trebui să-i fie frică să se neantizeze. Cel care nu se teme să moară, în schimb, este cel care a optat pentru legea astrală, și acesta nu ar trebui să dorească să se nască într-un individ terestru. Născându-se, soldatul s-a integrat condiției pământești; nefiindu-i teamă să moară, el manifestă o tentație străină de această lume. El devine un trădător, alienându-se de temeiul său existențial. Dintr-o ființă telurică, materială, el se transformă într-un epifenomen luminos: “Muci fosforescenți ești, trădătorule,/ mucii/ care se văd pe întunericul fără de stele/ noaptea și ziua./ În negrija nimănuia ești/ în nedorul nimănuia ești”.

Acest soldat simbolizează impulsurile vagi, intuițiile scintilante care au tendința de a se desprinde din masa întunecată a materiei inconștiente “fără de stele”, pentru a se înălța spre cerul abstracțiunilor. El se izolează de substratul care l-a generat, rămâne un însingurat și un *trădător de țară*. Spuneam că armele metalice sunt instrumente ale rupturii. Câtă vreme produc răni și fac să țâșnească sângele, fără ca rănirea să devină *jertfă* sau să se termine cu o moarte, ele întrețin *agonia*, deci ființarea contingentă; când sunt însă îndreptate împotriva pământului, ele taie legăturile placentare ale soldatului cu matricea: “Arma ta e jegul luminii./ Mila sângelui scurs/ n-o să ți-o împodobească niciodată”. Dar Gee, pământul, este Magna Mater. Pe canalul acestui releu arhetipal, Nichita Stănescu echivalează trădarea de țară cu un matricid (patria ar trebui de fapt să se numească matria, ar spune Gilbert Durand): “Să tragi în propria ta țară,/ fără să știi că-ți este propria ta mamă”.

Și acum, poemul intră pe un al doilea «releu» psihanalitic: matricidul este pus într-o

ecuație oedipiană. Oedip îl omoară pe Laios, presupune Freud, din pasiune inconștientă pentru Iocasta. Dacă soldatul o ucide pe Gee, sugerează Nichita Stănescu, o face fiindcă este atras în secret de Uranos. Omorând Mama pentru a-l urma pe Tată, soldatul devine un Oedip invers; el suferă de ceea ce Jung numește complexul Electrei, simetric celui oedipian, în care fiica o ucide pe Clitemnestra din pasiune pentru Agamemnon. Este unul din rarele cazuri când Nichita Stănescu face apel la psihanaliză, pe baza unor speculații și combinații simbolice. Trădarea de țară apare acum ca un incest. De altfel, orice atentat asupra materiei se răsfrânge asupra lui Mater. Într-un alt poem, *A mirosi o floare*, poetul descoperă că, pătrunzând în intimitatea unei flori, violează intimitatea mării zeițe telurice: “A mirosi o floare este/ un fapt de mare rușine.../ E ca și cum de propria ta mamă ți-ai apropiat nările...// [...]// A mirosi o floare este o faptă de incest” (V, 24). Cu arma sa luminoasă, soldatul amenință să distrugă fecunditatea naturii. Focul de armă tras asupra pământului este o însămânțare incestuoasă, care nu va da naștere unor fapte normale, ci unor hibrizi monstruoși. Glonțul de metal este o sămânță sacră (un *logos spermatikos*), din care vor germina ființe celeste. Vina incestuoasă a soldatului stă într-o aspirație anabazică secretă, pe care el o implantează, perfid, în centrul uterin al pământului.

Atitudinea auctorială este, la rândul ei, savant psihanalitică. Poetul condamnă trădarea soldatului, recurgând la invective și imprecății: “Te blestem:/ să stai îmbrățișat cu propria ta crimă,/ să-ți putrezească în brațe/ câinele inimii mele...// Să n-ai parte de moarte...// Și când îți va fi sete/ din mormânt să sugi ochiul copilului mort...// Focul să-ți țină umbră!// Frig să-ți fie focul!// Să arzi fără de moarte”. Dar dacă primele izbucniri ale poetului sunt umorale, chiar psihanalizabile (“lepădatule înainte de vreme/ sabie pe care s-au urinat toate fecioarele”), treptat, acuzațiile se transformă în pure constatări ale unei stări de fapt: ucigând timpul, soldatul se “condamnă” la nemurire. El schimbă focul contingent cu frigul metafizic. În final, eul auctorial își dezvăluie adevărata identitate: el nu a vorbit din perspectiva Mamei, ci ca Tată al soldatului. Mânia sa se transformă în duioșie: “iar gingășia pe care a-i păraginit-o/ să te faci gingaș și proaspăt ca firul ierbii,/ soldatul nefericit, al tatii/ scump și iubit/ al tatii soldat/ scump și tragic și iubit”. Dintr-un ego matern, materializant, poetul a glisat într-un ego patern, abstractizant. Strania anamorfoză a soldatului în Oedip și, în paralel, a naratorului din Gee în Uranos, transcrie două procese psihologice dependente unul de altul: modul în care anumite impulsuri idealizante îl atrag pe poet, oarecum împotriva voinței sale, din imaginația sensibilă în cea speculativă, și modul în care el conștientizează, cu o reacție ușor retardată, această schimbare de dispoziție creatoare.

De altfel, în ultimele volume ale lui Nichita Stănescu se înstăpânește o anumită oboseală față de viață, vinovată de o anamorfoză mai generală a simbolului soldatului. Poetul nu mai glorifică necondiționat trăirea agonică și elanul antimetafizic, încât, “după luptă”, soldații sunt încercați de sentimentul inutilității. Frenezia lor combativă este moderată de o culpă secretă: “Aici începe crima, spuse Iovis,/ când dai în cel care se dă mort./ Ce scrâșnet, ce scârbă” (*Doi soldați după luptă*, XVIII, 137). *Cel care se dă mort* este cel care a intrat în neantul sacru, în vidul abstracțiunilor, și există sub forma lui “a fi–nemaifiind”. O nemărturisită chemare astrală îi macină pe cei doi soldați. Trăirea agonică, sângerarea, care ar trebui să fie rațiunea lor de a exista, începe să le trezească scârbă: “Măine barbarii împăroșați/ or să ne mânjească mâinile cu sângele lor”.

Desolidarizarea simbolului soldatului de regimul sensibil atinge punctul maxim în *Mama mea și soldatul ei*. Acest poem este elegia lui Mater pentru fiul absorbit în neființa metafizică. Ruperea soldatului de matrice are loc în urmă unei *mirări*. Asistând la chinurile mamei care îl naște, el conștientizează lipsa de finalitate a condiției agonice. Într-un orizont pus încă de la naștere sub semnul sângelui, toate luptele și zbaterile care întrețin viața au drept consecință consumarea mai rapidă a acesteia. Prețul ființării este consumarea propriei ființe. Mai mult, soldatul are revelația că nu misiunea sa de luptător întreține viața, că agonia este înscrisă în fibra intimă a omului încă de la naștere. Suferința nu are nevoie de un agent care să o producă, ea aparține condiției umane: “Nu, nu, nu,/ strigă în dureri mama mea, născându-mă/ nu, nu, nu,/ Strigă ea născându-mă/ –Viața nu e pentru ucidere/ viața nu e pentru ucidere./ Soldatul nădușit zise:/ –Ce sânge, cât de mult sânge/ și ce miros și ce strigăt/ dă femeia când naște/ și fără de nevoița glonțului” (XVIII, 202). Simțindu-se inutil, străin, soldatul aruncă “pistolul său/ după un fluture”, renunțare metaforică la goetheanul “Trăiește-ți clipa!” Lumea sensibilă este abandonată pentru ca, în imaginea finală, scăldată într-o lumină lorchiană, soldatul să se înscrie pe traiectoria lumii astrale: “Fluturile zbura în zig-zag/ revolverul soldatului era cotrobăit de furnici/ pe mare și pe deasupra mării/ soldatul dezbrăcat/ răsărea odată cu luna”.

Chiar atunci când soldatul rămâne în orizontul terestru, nostalgia poetului pentru orizontul transcendent îl anamorfozează, dându-i semnificația unei naturi umane în deriziune. Acesta este registrul de lectură pe care îl cere “cheia” de la începutul *Cântecului de leagăn pentru arca lui Noe*: “Ca un tren se soldați plecând spre front,/ trecând prin gări,/ așa este starea mea de acum”. Complexa alegorie a convoiului de soldați patibulari, alcoolizați, putrizi, exprimă deriva interioară a poetului, ros de dorința refulată a zborului metafizic.

Aspirația celestă i-a contaminat pe soldați ca o “râie”, iar stelele sunt pentru ei niște “bube”. Naratorul se ridică împotriva regimului contingent, acuzându-l de *nedreptate* (aceea de a te naște pentru a muri), de *durere*, de *trădare* (a fi obligat, prin moarte, să transmigrezi într-un alt trup), de *neliniște*, de *miopie* (lipsa luminii intelective) și de *minciună* (existența în continuă metamorfoză, prin continua schimbare a formelor). Soldatul refuză să mai lupte pentru aceste principii contingente: “Să salvăm tot ceea ce provoacă moartea/ gloanțele și gelozia?/ Să salvăm dreptatea și să apărăm durerea-/ chinul și trădarea?/ Chinului și trădării să-i dăm lapte de capră/ să culcăm în patul părinților noștri neliniștea,/ iar dacă se trezește s-o ținem la masă?/ Pe noi, să ne dăm ei de mâncare./ Ochelari măritori sunt trupurile noastre/ pentru miopia minciunii”. O formulă finală rezumă acuzația adusă regimului sensibil, aceea de a fi, în termenii lui Constantin Noica, o oarbă “devenire întru devenire”, ruptă de legea Marelui Tot: “Noi nu vom fi iertați niciodată/ din eroarea de a fi./ Să te naști din altcineva/ înseamnă a muri în altcineva” (XVIII, 88). Simbolul soldatului se dovedește astfel valorificabil atât pozitiv, cât și negativ (prin anamorfoză), oglindind cu fidelitate în apele sale modificările dispoziției creatoare a poetului.

Agonia

Coborârea spre strămoși provoacă mineralizarea indivizilor și dizolvarea lor în matricea speciei. Regnul mineral este un simbol al inconștientului colectiv, al memoriei rasei, iar gravitația reprezintă atracția exercitată de principiul material asupra ființelor vii. Se vedește astfel că amândouă extremele axei verticale cer-pământ se varsă în neființă. Aspirația metafizică sublimează trupul în spirit, care se contopește cu Intelectul divin. Prăbușirea contingentă prezintă riscul invers, acela de opacizare a spiritului în trup și apoi topire a acestuia în plasma originară. Poetului nu îi rămâne să caute refugiu decât în orizontul terestru, ținut intermediar între neantul celest și moartea subterană, unde nu adie nici luminile conștiinței divine, nici beznele inconștientului atavic.

Pentru a ființa în lumea fenomenală, naratorul trebuie să se rupă din lege, să se deconecteze de la memoria cosmosului și a speciei. În noua sa condiție, el simte cum imaginea arheilor “se șterge, se acoperă/ cu sânge/ cu miros de carne arsă/ cu mirarea sângelui, numită groază” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33). Dorind să evite stările contemplative, ce duc inevitabil la zborul intelectual, poetul se aruncă într-o existență frenetică, o zbatere continuă, ce îl menține în “criză de timp”. El uită ceea ce știa, memoria sa devine o *tabula rasa*, încât orice experiență îi apare ca inedită, necorelabilă nici unei amintiri anterioare. Nimic nu este văzut “a doua oară”, naratorul trăiește într-un peisaj perpetuu auroral. Implicat total în realitate, el simte cum senzațiile sale se intensifică și se hipertrofiază, ajungând să le perceapă ca pe niște dureri. Descoperirea materiei, a naturii și a bogățiilor ei constituie substratul imagistic al regimului sensibil. Ființele nu se mai reduc la prototipuri, dimpotrivă, se diferențiază unele de altele, dezvăluind forme, culori, arome ireductibile. Analiza, ca procedeu imaginar, ia locul sintezei. Poetul începe să elaboreze adevărate “cataloge epice”, enumerații interminabile menite a panorama peisajul. Multiplicare imaginilor se dovedește o bună terapie aplicată maladiei abstractizării, căci “tot ce este în noi ca simț, este o fereastră și-o fugă de moarte” (*Un altceva al simțurilor*, XX, 54). Universul sensibil este lăsat să “bombardeze” conștiința și să-i obnubileze facultățile superioare. Catabaza semnifică o migrare a eului de la palierul intelectual la cel senzorial: “Cădem repede,/ cădem încet,/ în dulce, în acru,/ în spirit, în oțet,/ în mașină sau în fiacru”

(*Fel*, XI, 175).

Nu originea sau calitatea senzațiilor importă, ci funcția lor de stimuli. De aceea, chiar atunci când preiau obiecte metafizice, enumerările rămân simptomatice prin voluptatea înșiruirii: “Sunt așteptat de un smarald, de perlă,/ de boala scoicilor sunt așteptat,/ de cântecul pițigăiat de mierlă/ de răgetul de taur cornorat.// Sunt așteptat de îngerul cu carte,/ sunt așteptat de cifra patru mii/ și de întreg sunt așteptat, de parte,/ de ieniceri și de spahii.// Sunt așteptat de ghilotina/ de frânghia lucindă de săpun,/ de întuneric așteptat și de lumină/ de-alaltăieri, de ieri, de-acum...” Poemul citat (IX, 48) este o *Artă poetică* a universului contingent, divulgând focarele imaginare ale regimului. Noi serii obiectuale sunt invocate (ciupercă otrăvită, plaur, omag, lapte de cucută, puroi, pepită, limbă smulsă, jeg, porc, câine, cadavru), poetul desfășurând tot acest ritual pentru a exorciza dispoziția metafizică. Aflat sub aripa divinității, el încearcă să activeze un alt câmp de forțe, care să îi modifice chimia imaginației. Doar inerția îl mai menține de-acum în sferele cristaline, căci, interior, senzațiile răscolite îl impurifică și îl transformă într-un “verde venin”: “Sunt așteptat, dar eu nu vin/ mai stau, o, mai rămân o clipă,/ miros și gust, verde venin/ la tine doamne, sub aripă” (ib.).

Enumerațiile au parcă ambiția de a inventaria punct cu punct întreg decorul terestru. Sunt trecute în revistă merele, frunzele, umbrele, păsările, sămburii (*A cincea elegie*, IV, 35), zidul roțile, meteoriții, corturile, pietrele, diavolul, verbul, cuprul, aliorul, câinele, iepurele, cerbul, copacul, scândura, centrul atomului; într-un cuvânt, poetul “suferă/ de-ntreg universul” (*Elegia a zecea*, IV, 61). În această aglomerare, plantele se organizau într-o constelație imaginară, legată de elementul teluric, ce simboliza reveria, visurile și amintirile, cu deschidere spre inconștientul ancestral. O altă serie se impune acum, în concurență cu cea fitomorfă: animalele, simboluri ale instinctelor și energiei vitale.

Simbolurile zoomorfe dețin un loc important în marele plan strategic de combatere a stărilor contemplative și a memoriei neantului. În timp ce plantele se prelungesc prin rădăcini spre principiul material comun tuturor ființelor sensibile, animalele sunt rupte de pământ și trăiesc izolate în propriul lor trup. Linia închisă a unui contur corporal împiedică dizolvarea individului în matricea speciei. Fiecare animal are o individualitate bine definită și un destin irepetabil. Fugind de vidul speculațiilor impersonale, dar și de inconștientul ancestral, poetul se identifică celor mai diverse animale. În *Nod 10* (XIX, 38), el cere găzduire, pe rând, unui miel, unui ied, unui fluture, prin aceste metamorfoze sperând să scape de urmărirea amintirilor neantizante. Asumând, succesiv, “amintirile de șarpe”, “memoria urșilor”, a leilor, a arborelui, a câinelui, naratorul învață să se înscrie într-o formă finită, într-un *nod* ireductibil.

Mielul, iedul, iepurele, câinele, delfinii, tigrii, panterele, leii, bivolii sunt ființe vii, opuse Unului suprapersonal. Aflate în permanentă mișcare, animalele sugerează vitalitatea, pulsivitatea vieții, *libidoul* în sens larg, opus freudianului *mortido*, pulsivitatea neantului.

Câinele este, astfel, dublul anti-metafizic, domesticit și umanizat, al lupului. Dacă lupul este călăuza psihopompă spre Nordul metafizic, câinele stă de ceastălaltă parte a porții dintre regimuri și păzește orizontul sensibil de amenințările venind din lumea de dincolo. El stă sub semnul Sudului, steaua trupului, și are o misiune apotropaică, de a alunga spiritele nimicului. Prințul căzut din zborul său astral se vede prizonierul acestui Cerber invers, care îl împiedică să părăsească “infernul” terestru: “Prințul căzând de pe cal/ strivește-n cădere un înger/ E sentimentul total/ pentru care azi sânger.// E steaua cea rea, e steaua cea gri,/ e steaua cea verde/ marele A și marele I/ azi mă vor pierde.// Însă spun totul, astăzi, chiar totul,/ șira cea rece de câine,/ urâtele labe și botul/ lui Astăzi urându-l pe Măine” (*Prințul căzând de pe cal*, XIV, 30). Combătând predispoziția meditativă, care se deschide spre viitor, câinii sunt corelativi imaginari ai percepțiilor, cantonate în prezent. Pe baza unei metonimii, câinii, împreună cu iepurii, se substituie, în calitate de obiecte ale percepției, senzațiilor suscitade de ei: “Sunetele au urechi de iepure și de câine./ Sunetele sunt chiar iepuri și chiar câini” (*Cântec*, V, 20). Eul sensibil se prelungește prin simțurile sale, ca prin niște pseudopode, până în obiectele pe care le “pipăie”. Conștiința este smulșă din starea în sine, ce duce la transcenderea interioară, și conectată la natura exterioară. Peisajul devine o uriașă claviatură senzorială ale cărei sunuri reverberează imediat în poet.

Instinctul erotic determină și el o “înflorire” zoomorfă a naratorului. Într-un poem din *O viziune a sentimentelor*, energia vitală a poetului se ipostaziază în diverse animale, ce prelungesc organele anatomice: “Din umerii mei și din întreaga mea putere/ țâșnesc două pantere, nemaivăzute pantere,/ pe ape s-aștern, curcubee,/ și se fac viaducte și poduri, curând,/ peste căi ferate lucind, peste turnuri trecând./ [...]// Din coastă, zbatându-se ca o sabie,/ își va arcui în salt trupul lucios/ delfinul, din tot cârdul cel mai frumos,/ izbind cu coada aerul lichid./ Și va coborâ, încolăcindu-se ca un cercel,/ și se va face zid și se va face crenel./ Oh, pe rând, din genunchi,/ condorii vor izbucni în mănunchi,/ se vor roti, luând văzduhu-n tăiș/ și se vor așeza și se vor face acoperișe,// și din gleznă, până-ai să te arăți, femeie,/ vor pleca și animalele celelalte” (*Amfion, constructorul*, II, 30). Amfion, personaj orfic, este o mască a creatorului care, prin demiurgie poetică, își plăsmuiește universul himeric. Trei constelații imaginare iau naștere prin magia sa incantatorie: mediul artificial (viaducte, poduri, căi ferate, ziduri, crenelurile, acoperișuri etc.), regnul animal și regnul vegetal (gutui, cais, prun, arțar,

platan, oțetar, tei). Zeul căruia i se închină Amfion și care îi insuflă energia creatoare magică este iubita, “stăpâna mea”. În universul inteligibil, femeia ia chipul unei zeițe a înțelepciunii, a rațiunii: *Minerva* (VI, 135). În universul sensibil, ea apare sub chipul lui *Artemis*, zeiță a naturii, ocrotitoare a plantelor și animalelor (tigrii, palisandrii, delfinii, iarba). Stăpână a viețuitoarelor, ea dirijează metamorfozele naratorului în avatari animalii. Iubita–Artemis este eul proteic al poetului, dispus să se identifice alter-egourilor zoomorfe: “Dacă vrea ea, pe chip, șapte chipuri/ ca ale mele-i pot străluci!” (*Artemis*, III, 41).

Instinctul sexual are drept corelativ imaginar făpturi lubrice (delfinii), dar, mai ales, feline. Simbolul prin care Nichita Stănescu exprimă cel mai des erotismul este leoaica. O poezie des citată din *O viziune a sentimentelor* instaurează încă de la început echivalența: *Leoaică tânără, iubirea*. Imaginea sugerează simultan mai multe aspecte ale erosului, așa cum îl percepe poetul: iubirea este posesivă, carnasieră; impetuoasă și urgentă; este suverană între celelalte stări sufletești; aduce împlinirea și plenitudinea cuplului; permite resurecția și perpetuarea prin procreație. În același timp, leoaica nu este un animal inofensiv, ci unul feroce. Contingența este un regim al teroarei și al suferinței; a te lăsa pradă iubirii înseamnă a accepta agonia existenței. Or, dintotdeauna leul a fost văzut și sub latura sa terifiantă, de animal amenințător. Pentru indieni, el reprezintă aspectul de temut al zeiței Maya, deci al lumii materiale. Atrăgătoare și înspăimântătoare, iubirea leoaicei este atracția exercitată asupra poetului de universul simțurilor.

Dacă leoaica trimite la sexualitate, leul este un simbol al *libidoului* în sens larg. Orice intrare în scenă a leului echivalează cu invocarea energiei vieții. Pentru a purta lupta cu *invizibilul*, naratorul se înconjoară cu “turma mea de lei străvezii”. Aceștia sunt anexe ale trupului, niște prelungiri anatomice folosite ca arme împotriva vizitatorului transcendent: “Alt leu transparent mi se atârname/ o dată cu mirosul iute al subțiorii de bărbat/ ca o pușcă transparentă/ trăgând din ea urlete transparente”. Leiul formează oricând un “scut” impenetrabil în jurul eului, la adăpostul căruia acesta își reface energia vitală. Scutul este o metaforă a trupului, alături de capsulă, platoșă, mănușă și alte obiecte protectoare ale individualității. Față de adversarul invizibil venit din Hiperboreea, trupurile leilor sunt “transparente, pentru că prin transparență nu se vede,/ transparența fiind memoria plângând/ a tot ceea ce este invizibil” (*Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*, XI, 37). Memoria “plângândă” este memoria subliminară unde se află doar ceea ce poetul a uitat din universul inteligibil. Este un geam devenit opac, prin care nu străbate lumina metafizică. Dante îl reprezenta alegoric pe Isus printr-un grifon, ființă compozită cu cap și aripi de vultur și corp

de leu, jumătățile celor două animale simbolizând cele două naturi ale mântuitorului²²⁹. Dacă, pentru a reprezenta capul și spiritul, Nichita Stănescu apelează tot la imaginea vulturului (ca în poemul *Autoportret*, XXII, 5), este normal ca leul să reprezinte natura inferioară a omului, trupul. Leii folosiți ca arme sunt instinctul de supraviețuire, reacțiile de apărare reflexe, ce se opun la presiunea neantizantă a conștiinței. Dacă zeul este marele înghițitor, leii, în schimb, deși sfâșie, provoacă răni și fac sângele să curgă, nu ajung aproape niciodată să înghită: “Nu cunosc animal mai blând decât leul/ îmi spune leul,/ noi nu mâcăm decât atuncea când ne este foame” (*Metamorfozele*, XVIII, 51). În sistemul lui Nichita Stănescu, unde înghițirea înseamnă înglobare a particularului în lege, “blândețea” indică gradul scăzut de generalitate al fiarei, incapabilă să își subordoneze (devore) ale făpturi.

Izomorf leului este taurul, o altă emblemă a libidoului. Între cele două animale există relații de echivalență; despre turma sa de lei străvezii, poetul spune: “Ei erau cât bivoli./ Precis erau cât bivoli/ din moment ce coama lor și-o frecau de șoldul meu” (XI, 37). Ipostaza cea mai frecventă a taurului este cea de animal înjunghiat, în plină agonie: “Mi-ar trebui să am un piept de taur ca să-l tai și/ leagăn sângeros și pernă să fie/ inimii mult mărite” (*Venire a inimii la loc*, XIX, 96). Ființelor inefabile, invizibile, le este opusă imaginea cărnii sfărțecate, palpitânde, spasmodice, ce exacerbează semnificația agonică a regimului: “aici, pe-o treaptă tropăind,/ eu piele-aș fi peste o carne/ de taur junghiat, mugind,/ răpus de foarte stranii arme” (*În gol de curți*, V, 21). Taurul însângerat simbolizează instinctul orb al vieții ce refuză să moară ucis de armele astrale.

Revenind la pasiunea enumerărilor, în care animalele joacă doar un rol parțial, apare tot mai clar că ea marchează “opțiunea la real” a poetului. Lărgirea orizontului obiectual este o implicare în lumea profană și un refuz adresat lumii ideilor. “Niciodată n-am să fiu sacru. Mult,/ prea mult am imaginația/ celorlalte forme concrete”, constată scriitorul în *A șaptea elegie* (IV, 43). Prins în sarabanda senzațiilor, el se vede debordat de avalanșa lucrurilor, trăind într-o perpetuă “criză de timp”. Opusă contemplării, criza de timp nu lasă răgaz decantărilor și volatilizării concretului în abstract. Dacă ascensiunea era o zeificare (*apotheosis*), coborârea este o umanizare (*enanthroposis*). Schimbarea de orientare a vectorului ascensional înlocuiește viziunea panoramică a survolărilor la mare altitudine cu o viziune analitică, atentă la detalii și amănunte.

Prin transformarea anabazei în catabază, schema înghițirii își modifică și ea sensul. În

²²⁹ Dante, *Purgatoriul*, XXIX, 106-114.

regim contingent, ierarhia înghițit-ânghițitor nu mai este privită ca o progresie de la primul la cel de-al doilea, ci ca o regresie. Foamea este înlocuită de sațietate și greață, hrana este resimțită ca nedigerabilă. Înghițitul este repartizat laturii celei mai impure din înghițitor, iar pânțele este asociat murdăriei, excrementelor și mirosurilor pestilențiale: “Să mi se dea mațul de zeu/ umplut cu rău miros. Duhoare/ să mi se spună că sunt eu/ tot ceea ce în lucrui doare...”. Mediul terestru este un uriaș pântec al materiei, unde domnește smârcul, dampful, băltoaca (*Smulgerea măștii*, XVIII, 150), mirosul, putoarea, miasma, gusturile sărate, amare (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 31). “Mațul pământului” este populat de ființe larvare, viermi și diverse specii de celenterate, ce alcătuiesc un alt regn, inferior celui animal. Viermii au gradul cel mai scăzut de generalitate, fiindcă ei nu pot “mânca” decât nisip (ca în *Clepsidra*, XIX, 12) sau plante moarte. Ei sunt un fel de recipiente unde organismele ființelor vii sunt descompuse în materie anorganică. Sunt prin urmare niște avatari minusculi ai matricei telurice și, pe această bază, pot deveni o emblemă a feminității contingente, opusă virilității abstracte: “Ca viermele de gingaș ca viermele cel alb,/ ca viermele ieșind la lumină din mărul roșu,-/ așa ai mers tu peste sufletul meu/ peste sufletul meu cel lipsit de culoare” (*Fotografie*, XIV, 136).

Viermuiala și agitația reprezintă, alături de coborâre și metamorfoză, o altă schemă a imaginației sensibile, ce caracterizează constelația simbolurilor zoomorfe. Făpturile metafizice contaminate de ea intră într-un proces de multiplicare cancerigenă, ce duce la alterarea și distrugerea lor. Ea este cauza ploii de ouă avortate sau a avalanșei de păsări moarte prin care se dezagregă mediul aerian. Forfoteala indică o emanație continuă de energie interioară, fiind un simbol al vieții la nivelul ei cel mai primitiv. Peisajele în care foșnesc populații microscopice descriu lumea în ebuliție a instinctelor și pulsionilor psihosomatice. Asemeni lui Descartes, Nichita Stănescu imaginează niște “spirite” care animă simțurile: “Până când și mirosul nu e altceva decât o lume/ locuită de ființe repezi,/ până când și auzul are/ locuitorii lui sufocați/ unul într-altul!” Schema animației se poate insinua până și în cele mai eterale elemente, cum sunt aerul, lumina sau albastrul celest, provocând densificarea acestora: “Până când și culoarea albastră/ are o capitală a ei,/ unde mișună ai albastrului/ viețuitori, înghesuți unul într-altul// [...]// Gândesc un loc pustiu,/ dar pustiu/ e plin de ființe pustii./ Frunzele sunt pline de ființe înfiorate./ Privirile pline de ființe polare./ Lumina de ființe luminoase” (*Elogiu*, VI, 165). Mediul de cultură cel mai propice pentru “bacilii” contingenți este starea de atenție și disponibilitate senzorială. Atunci când se apleacă asupra lucrurilor particulare, chiar și zeul este atacat de schema animației și începe să degaje

mirosuri și gusturi putride. Orice cădere atrage infestarea. “Eu mă acopeream de râie, de bube,/ de somn”, se plânge naratorul, descoperind că iubita, în mod paradoxal, are o dispoziție sufletească opusă: “Ea s-a îmbolnăvit de aer/ exact în aceeași secundă când eu/ m-am umplut de bube”. Pentru a reface comunicarea, poetul cere să fie și el purificat de către înger: “Taie-mă și mănâncă-mă și satură-te/ Satură-te până ți se face greață și verși,/ până mă verși peste femeia/ pe care-o iubesc” (*Pânza de paianjen de Goya*, XIV, 63).

Recursul la scatologie are o finalitate simbolică, conjugând regimul anti-metafizic cu o estetică a urâtului. Viața terestră este o “boală” a eternității. “A fi om este o rană a zeului” (Ț, XXVI, 287). Ființa care optează pentru lumea terestră ia asupra sa “plaga cea de boală linsă”, căutând frumusețea în descompunere: “Să mi se dea din puroi pepită” (*Artă poetică*, IX, 48). Orice stimul senzorial rănește trupul spiritual. Obiectele sunt tot atâtea microbi care împiedică unitatea cu sine a conștiinței. Ele îi perturbă transparența, încât, dacă ascensiunea presupunea vitrificarea, coborârea presupune opacizarea, murdărirea. *Elegia a zecea*, subintitulată *Sunt*, descrie forma aceasta de ființare în care percepțiile fac sufletul opac și greu. Contactul cu lucrurile rupe nemișcarea contemplativă, obligă conștiința la o activitate febrilă de triere și inventariere. Realitatea este un prilej de suferință, deoarece “organele noastre de simț sunt balanțe delicate ale durerii. Culoarele, albastrul de pildă, roșul de pildă, sunt stinse și suave dureri ale vederii. Nu receptăm realul prin simțuri, ci durerea lui” (*Durerea ca formă a erorii*, XX, 71). Fiecărui obiect din enumerațiile contingente îi corespunde o formă de durere: “Mă doare că mărul e măr,/ sunt bolnav de sâmburi și de pietre,/ de patru roți, de ploaia mărunță/ de meteoriți, de corturi, de pete./ Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,/ organul numit taur mi-a fost înjunghiat” (IV, 61). Suferința “maestrului” este provocată de impactul cu *nodurile* ireductibile ale indivizilor. Acestea sunt, pentru eul transparent, conectat la rețeaua cosmică, niște corpusculi duri și străini.

Lumea materiei este guvernată de legile durerii și suferinței, de *karma*. Spre deosebire însă de asceții Indiei, Nichita Stănescu nu caută eliberarea de sub tirania pulsionilor fiziologice, ci, dimpotrivă, asumarea stoică a condiției terestre, ca alternativă la un pericol mult mai mare, cel al neantului: “Atât îți zic, miră-te/ atât îți zic, urlă de durere/ Cine strigă și cine zbiară, cine urlă/ și cine se vaită,/ cine se-ngroapă în miros și în putoare și în/ dampf, în miazmă,/ cine plânge/ și cine sarează/ cine se amărăște/ și cine se zguduie și se hohotește și se zbate,/ cine se jupoaie, se rupe, se smulge/ acela nu-și aduce aminte de nimic/ acela nu are memorie,/ e ocolit de lege,/ este” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 31). Îmbinarea oximoronică a atracției cu repulsia, a plăcerii cu suferința, în toate manifestările regimului

sensibil este explicată de Mircea Martin printr-o reacție paradoxală: “Cum nu s-ar părea, această tensiune spre concret vine dintr-o spaimă imensă în fața infinitei sale diversități. [...] Poetul se teme de infinitatea de forme ca de un apocalips. Și atunci le îmbrățișează strâns”²³⁰. Totuși, cauza căderii între obiecte nu constă într-o repulsie exercitată de acestea, ce s-ar manifesta, paradoxal, prin atracție. Cauza căderii este o spaimă superioară, spaima de neant, ce reduce la tăcere spaima față de suferința sensibilă. Dintre două pericole, poetul îl preferă pe cel mai benign: existența contingentă evită moartea tocmai prin permanentizarea agoniei. Excesul metafizic este combătut prin trăire frenetică, prin abuz de senzații și simțiri. Imaginația sensibilă este o reacție de apărare la sterilitatea abstracțiunilor, ceea ce nu înseamnă că propriul ei neajuns a fost prin aceasta exorcizat: deși preferabilă vidului supramundan, agonia terestră își păstrează întreagă semnificația negativă.

Existența pământească este o continuă zbatere între viață și moarte, contactul cu realitatea este prilejul unei perpetue răniri, fiindcă doar durerea confirmă trupul în fața spiritului. Dacă în regimul metafizic țipătul nou-născutului simboliza elanul ascensional, în regimul antimetafizic el simbolizează intrarea în existența agonică. Țipătul femeii aflată în durerile facerii trimite și el la originea și destinul teluric al fătului. Imaginea nașterii ca o inaugurare a suferinței revine adesea: “mama mea tocmai țipă/ născându-mă” (*Din timpul unei zile*, XVIII, 181); “cum erai născându-te/ din gingășia urlată a maică-tii (*Falstaff sau evitarea unui mit*, XVIII, 183). Sângele autentic este cel al nașterii, deoarece cel produs de arme, de glonț, poate avea o tendință transcendentală. Prin contaminare cu schema animației, strigătul involuează spre forme atavice terifiante, răgnet, urlet, zbierăt, muget, răget, trimițând la fondul animalic al *libidoului*. Traumatism necesar, viața este un țipăt neîntrerupt între naștere și moarte: “Mă nasc și mă-ngân simultan/ într-un strigăt de naștere, de agonie” (*Strigăt schimbat*, X, 90).

Care este explicația metafizică pe care o dă Nichita Stănescu durerii? *Unde malum?* se întrebau gnosticii – De unde vine răul? Aproape întotdeauna suferința a fost asociată pedepsei, cel cuprins de o boală, de un chin, fiind într-o formă sau alta vinovat în fața zeilor. Condiția agonică este o pedeapsă celestă. Am arătat că, uneori, Nichita Stănescu își configurează aventura poetică pe un tipar biblic, suprapunând catabaza izgonirii din rai. Totuși, în esența ei, schema stănesciană nu este pur creștină, ci origenistă (sau chiar neoplatonică), deoarece exilul din universul inteligibil este o plecare (*prohodos*) voluntară.

²³⁰ Mircea Martin, *op. cit.*, p. 13.

Nemaisuportând perfecțiunea absolutului, poetul iese din *pleroma* divină și coboară în lumea sublinară. El părăsește legea cosmică și dorește să-și trăiască propriul destin. “A fi viu, iată eroarea!” exclama Rimbaud. Acest pesimism antisomatic este activ și în cazul lui Nichita Stănescu, dar poetul se vede nevoit să-l suporte cu stoicism, pentru că spaima sa de neant este mai puternică decât cea de viață.

Existența terestră este un păcat pentru că presupune abaterea de la normă. Excepția mutilează legea și orice întâmplare neagă paradigma: “Mergeam lovit și rănit, clătînându-mă/ cu ochii roșii căutând o lege/ [...] Ah, n-aș fi vrut niciodată să am durerea/ de-a fi întâmplător” (XIX, 41). Păcatul prin excelență este întruparea spiritului: “Legea ne ține pe toți. Numai trădarea ei ne face să fim. Întâmplarea supraviețuiește legii. Viață are numai vinovatul. Părăsirea și pângărirea geometriei e carnea bietului nostru suflet”. Or, continuă eseistul, “libertatea este o durere. Puterea de a ne dura e demnitatea trădării noastre față de lege” (*Legea ca loc de unde se pleacă*, XX, 336). Chinul este consecința imediată a ruperii de întreg. Dacă dorește libertatea unui destin personal, poetul trebuie să accepte angosta individuației. Atunci când se pierde pe sine în Ființa divină, naratorul se integrează în armonia universală; când vrea să se regăsească pe sine, el rupe echilibrul, intră în eroare. Durerea este chiar starea de dizarmonie cu cosmosul. Filosofia creștină vede iadul nu atât ca pe un spațiu geografic cu pedepse fizice, ci ca pe un spațiu psihic, unde chinurile se datorează ruperii de Dumnezeu și autotorturării prin propriile vicii. Nichita Stănescu imaginează o relație aproape mecanică între abaterea de la lege și suferință: “În cazul durerii fizice ne apare mai distinctă interdependența dintre eroare și durere. Un os rupt, adică un os în afara legilor de os, adică în eroare, provoacă restului organismului din care se compune durere până la urlet. Legea este cea care resimte eroarea. Am putea afirma că legea este cea care resimte durerea, legea în diferitele ei incorporări”. Un silogism riguros încununează arcul de boltă ce unește armonia contemplativă a întregului cu dizarmonia agonică a părții: “Înțelegând durerea ca pe o formă a erorii; eroarea ca pe o îndepărtare de lege; legea ca pe un fiind al lui este; simțim durerea ca pe o îndepărtare de este; – ca pe o îndepărtare fie în imaginar, în nefiind, fie în obiecte, în murind. Ne reprezentăm durerea ca pe orice alt număr în afara lui unu” (*Durerea ca formă a erorii*, XX, 71).

Perechea conceptuală unitate–multiplicitate descrie și ea, prin opoziție, cele două regimuri imagine. Durerea este resimțită numai de către ființele întrupate, care există ca avatari ai arhetipului. “Îndepărtarea în obiecte” de care vorbește eseistul este stare “în afara lui unu”, o spargere a integrității conștiinței în favoarea vocilor haotice din partea întunecată a

sufletului. Analizând ipostazele identității și alterității în poezia lui Nichita Stănescu, Dinu Flămând constată că toate obiectele și făpturile imaginate de poet alcătuiesc un fel de unitate plurală: “Enghidu, copac, iubită, vultur, cuvânt, Ptolemeu, culoare, vânt, stea, piatră, floare ș.a.m.d. nu sunt în poezia lui Nichita Stănescu atât termeni referențiali, ci o multiplicare a subiectului, un șir din ipostazele sale. Inevitabila persoană întâi simulează rând pe rând o trecătoare înstrăinare în acea abundentă nominalitate, dar lăsând impresia că o ademenește, o seduce”²³¹. Introducerea unui “principiu de relativizare”, a unor multiple “puncte de vedere”, indică faptul că poetul dă libertate de expresie tuturor vocilor pe care le aude în sine, lăsându-le să se constituie în ceea ce Jung numește *complexe autonome*, ce nu mai stau sub dominația integratoare a eului.

În proiecția cosmologică a stărilor sale, Nichita Stănescu vede autonomizarea vocilor “de dedesubt” ca pe o trecere de la unicitatea esențială la multiplicitatea fenomenală. Prin întrupare, legea se sparge în noduri. Raza luminoasă se “îndoaie” asupra ei însăși și cristalizează într-un obiect, un “accident al luminii” (*Timpul ca lumină*, XX, 87). În altă parte, Nichita Stănescu vorbește de ensomatoză ca despre o “înnodare”: “Omul este o țevă, el se înnoadă la început în jurul lui. Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului” (*Hipocrate*, XX, 64). Omul-țevă este “sinele care se “înnodă» în jurul golului prin care numai altceva decât el însuși trece”²³². Prin înnodare, poetul curmă fluxul conștiinței care, folosind trupul ca pe un fel de tunel, “aidoma unei țevi de plumb”, “gol pe dinlăuntru/ ca o arteră fără sânge”, curge spre Intellectul celest. “Nodul este netranscendent, presupune inerența vieții, nesemnificabilitatea ei, care nu ascunde nimic dincolo”²³³. Materia opacizează spiritul; prin corpul compact nu mai răzbate strălucirea cifrei, Unul nu mai poate fi regăsit în doi, trei, patru.

O *Altă matematică*, de natura calitativă, vine astfel să se substituie matematicii cantitative ce face posibilă adunarea (înglobarea) părților în întreg. Neasemănătoare, irepetabile, *nodurile* nu pot alcătui o rază continuă de lumină. Adunarea presupune identificarea, în indivizi, a unor constante, deci a unui prototip. Or, diferențele calitative nu pot fi reduse la cantități comensurabile: “Noi știm că unu ori unu fac unu,/ dar un inorog ori o pară/ nu știm cât face./ Știm că cinci fără patru fac unu/ dar un nor fără o corabie/ nu știm cât face”. Rezultatele unor operații de aritmetică calitativă sunt imprevizibile: “Ah, dar o

²³¹ Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 101.

²³² Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, p. 220.

plapumă/ înmulțită cu un iepure/ face o roșcovă, desigur,/ o varză împărțită la un steag/ face un porc,/ un cal fără un tramvai/ face un înger,/ o conopidă plus un ou,/ face un astragal...” (XIV, 156). Solomon Marcus rezumă exact operația imaginară prin care sunt create aceste imagini: “Itinerarului propus de Cantor, de la mulțimile particulare la numărul cardinal asociat, deci de la individual la general, de la concret la abstract, Nichita Stănescu îi propune, în replică, itinerarul invers, care reintegrează numerele în concretețea din care ele s-au desprins” (în XXIV, 199). Indivizii nu sunt numărabili, nodurile nu pot fi desfăcute fără a omorâ omul, concretul nu poate fi generalizat fără a fi mutilat și pierdut. Pentru a-i păstra specificitatea, este nevoie de o *Matematică poetică*, sensibilă la nuanțele particulare.

În fața unei asemenea aritmetici, eul intelectual se revoltă, ipostaziindu-se într-un geometru: “–Ai înnebunit, îmi spune Pitagora”. Dar răspunsul ghiduș al eului senzitiv înlătură suveran toate obiecțiile, clamând preeminența principiului contingent: “–N-am înnebunit, îi strig. Pământul/ e plat ca o omletă” (XIV, 90). Lumea plană îl are ca demiurg pe Ptolemeu, poetul invocându-l pentru a putea începe generarea obiectelor sensibile. Procesul prin care are loc creația imaginară este multiplicarea unicului, desprinderea cifrelor din *cifra* cap de serie: “Doamne, Ptolemeu, blândule,/ niciodată nu mi se face dor de idei/ ci numai de lucruri, schimbându-le/ din unu în trei și în cinci.// Mi-e dor de pietre, mi-e dor de carne, de trei,/ de cinci, de șapte, de paisprezece,/ de funia mirosului de tei/ de care-am să mă spânzur” (*Cântec de scos apa din urechi*, VIII, 119). Dezintegrată prin cădere, divinitatea “însămânțează” realitatea cu particulele sale, dând naștere lumii sublunare. Substanța sa spirituală, inefabilă și infinită, se lichefiază și se degradează în plasmă materială imundă: “Numărătoarea începe cu doi./ Unul nu este numărabil/ Plouă doamne și transformi în noroi/ sufletul meu de câmp arabil// [...]// Numărătoarea începe cu doi,/ dar și sfârșitul.../ Plouă peste infinit. Murdar de noroi/ sau, născător de noroi e infinitul” (*Numărătoarea*, XI, 177). Viața terestră începe prin multiplicare. Ființele care se aseamănă până la identitate nu există, resorbindu-se în unic. Unul nu are o existență concretă, el ține de ordinea generalului. Numărătoarea în această “altă matematică” nu poate lua în considerare decât ființele irepetabile, cu valoarea singularului.

Toate obiectele ieșite din matricea alterității sunt alcătuite din materii compacte. Ele au corporalitate, adică posedă o masă și o greutate, și sunt supuse legii gravitației. “S-ar putea spune că luarea în considerare a trupului e simptomul schimbării de regim a

imaginarului”²³⁴. Trupul uman constituie etalonul după care sunt concepute constelațiile de simboluri contingente. Seria anatomică este un fel de grilă de reper în funcție de care se configurează seriile vegetală și animală. În *Jertfa și arderea de tot* (IX, 133), anatomia umană (șira spinării, ochii, copita, ficatul, rinichiul, jugulara) se extinde nelimitat asupra animalelor cum sunt mielul, taurul, iedul. După cum am mai arătat, trupul este o introiecție simbolică a regnului animal. Orice componentă a sa poate fi înlocuită cu o figură zoomorfă: îngerul îl identifică pe narator unui porc, unui câine, unei jigodii, unor viermi, iar nasul său devine bot, rât, trompă (*Al meu suflet, Psyhe*, XI, 50). Zoologia are un “corelativ *subiectiv*” în anatomie, membrele Marelui Antropomorf fiind regnurile lumii concrete. Trupul este “băltoaca încolăcită” primordială, în care germinează toate formele vieții sensibile. El este “lupa măritoare”, “luneta/ prin care smârcul, dampful/ greutatea/ apropiere durerea de urletul său” (*Smulgerea măștii*, XVIII, 159), în care sufletul inefabil se acomodează cu materia amorfă. Trupul uman este simbolul central al contingenței; el cumulează toate schemele acesteia, coborârea și opacizarea, animația, agonia, metamorfismul și, nu în ultimul rând, scatologia, fiind echivalent de fapt nu unei constelații particulare, ci întregului regim, așa cum transcendentul putea fi redus la spirit.

Mai mulți izotopi metaforici gravitează în jurul trupului, nuanțându-i semnificațiile. Când este privit ca un receptacol pasiv al influențelor astrale, trupul e comparat cu o mânășă. Eul sensibil se simte ca o păpușă manipulată de către legile cosmice: “Prea mișc cum mișcă degetul tău lung/ mai arătând un adevăr,/ din ce în ce mai rupt ajung,/ mai capră și mai măr”. Poetul alege trupul, chiar dacă acesta este “olog”, deoarece doar el este “zălog ființei”: “Trage-ți odată mână ta lungă, siderală,/ din mine, /mănușa ta oloagă,/ și lasă-mi fierăria nervilor de boală/ zălog ființei să îmi fie neîntreagă” (*Mănușa*, XI, 104). Metafore precum masca sau mânășă presupun opoziția conținut/ conținător, esență/ fenomen, și prin aceasta depreciază condiția corporală, asimilând-o aparenței. În regimul antimetafizic, însă, sufletul traumatizat de experiența transcendentă găsește în trup un spațiu de refugiu. Acesta apare ca o *capsulă* ce asigură protecție față de neantul conștiinței. Elanului ascensional îi este opusă claustrofilia. Sufletul care se ascunde în trup refuză nașterea întru metafizic, iar părăsirea trupului, la îndemnul îngerilor, va fi tot mai acut regretată: “Dar iată, ei au venit/ și m-au scos din capsulă./ Mi-au invitat sufletul să petreacă/ oriunde, numai în trup meu, nu./ Si sufletul eliberat, deodată/ a avut timp,/ a scos pomul cu păsări la iveală,/ s-a albit de lună./ Ar fi vrut

²³⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 249.

să fie el însuși o sferă,/ iar spre propriu-i trup privea scârbit/ ca la urât mirositoare arcă a lui Noe./ A-nceput să se lenevească, să aibă îngeri,/ să se-ndoiască de existența destinului./ O, trist caracter!/ Mai bine ai fi stat acolo-n mit/ Sub cheia întâmplărilor/ și-ai fi rămas pentru tine, numai atât/ cât să poți adormi și visa/ nedeslușita lumină a nașterii tale” (*Tragedii în timp de pace*, IX, 167). La capătul aventurii celeste, spiritul se va întoarce în capsula trupului. El repetă prăbușirea lui Icar, deoarece, apropiindu-se prea mult de o lume “pe care-am înțeles-o fulgerător” este pedepsit să recadă “în starea de om/ atât de iute, că mă loveam de propriul meu trup, cu durere”. “Trupul lent vorbitor” își întinde liniile de forță, ce pornesc din centrul său, din inimă, împrejurul conștiinței revenite la sine: “Gravitație a inimii mele,/ toate înțelesurile rechemându-le/ mereu înapoi. Chiar și pe tine,/ rob al magneților, gândule” (*A treia elegie*, IV, 27). Câmpul gravitațional al materiei perturbă transparența rețelelor Intellectului cosmic, izolându-l pe narator într-o amnezie salvatoare.

Dar trupul apără nu numai de neantul spiritului, ci și de moartea prin topire în principiul teluric. Pentru ca prăbușirea din cer spre centrul pământului să nu îl facă să se înece în plasma amorfă a speciei, naratorul se refugiază în același trup–receptacul, numit metaforic “urât mirositoare arcă a lui Noe”. Imaginea arcei apărea și în poemul *Arca* (X, 76), simbolizând “vasul” care salvează eul din oceanul destructurant al lavei materiei. Cu ajutorul trupului–arcă se poartă *Lupta dintre visceral și real*, dintre principiul rasei și individ, din *A patra elegie*. Poetul simte că trecutul, memoria filogenetică a rasei este imprimată în chiar viscerele ființei sale. Globulele sângelui îi poartă pe acești locuitori larvari, într-o mișcare haotică, prin toate ungherele trupului: “Învins în afară,/ Evul Mediu s-a retras în chiliile/ roșii și albe ale sângelui meu./ În catedrala cu pereți pulsând, s-a retras,/ zvârlind și absorbind credincioșii întruna,/ într-un circuit absurd”. Această animație larvară din adâncimile anatomice amenință să dezagrege individul, de aceea naratorul are impresia că “propriul meu trup/ nu mă mai înțelege/ și propriul meu trup mă urăște,/ ca să poată exista mai departe/ mă urăște”. Pentru a paraliza activitatea vulcanică a focului visceral, el se “înconjoară/ cu straturi de gheață”. Un filosof antic, Aristotel dacă nu mă înșel, vedea în creier un fel de sistem termic, menit să răcească sângele prea înfierbântat al trupului. Poetul are de menținut un dificil echilibru între focul teluric și frigul astral. Soluția ideală este de a tempera flacăra prin brâuri de gheață, astfel încât pulsionile să nu ardă exploziv, ci pe ruguri ținute sub control: “Dar peste tot în mine sunt ruguri/ în așteptare,/și ample, întunecoase procesiuni/ cu o aură de durere”. Liturghiile acestea nocturne, ținute în cinstea *daimonului*, folosesc trupul drept cuptor alchimic, inițiații în hermetism știind faptul că Athanorul nu este altceva decât pieptul

operatorului. Arderea controlată este secretul ființării individuale. Un foc scăpat din mână duce la explozia cuptorului și topirea în plasma materiei; alchimia existenței presupune arderea lentă a acestei plame viscereale, asemeni unui combustibil periculos dar eficient, în recipientul bine delimitat al corpului.

Dintre sateliții metaforici ai trupului, cel mai complex este zidul. Masiv, compact și impenetrabil, un zid barează o trecere, împiedică un contact. În acest sens, el se opune ferestrei, care, alături de cheie, ochi sau aripă, este un simbol al transparenței și dezlimitării, al transgresării limitei dintre lumea profană și cea sacră. Zidul, în schimb, stă la limita dintre cele două regimuri și face imposibilă trecerea dintr-o parte într-alta. Razele luminoase, venind din lege, nu găsesc în el un mediu transparent, cum se întâmplă în cazul sticlei. Înzidirea este contrarul vitrificării, reprezentând ensomatoza, intrarea sufletului într-un trup material. “De ce mi-ai dat mai mult decât trecătorul meu zid?” se lamentează poetul la trecerea *Prin tunelul oranj* (XXI, 39), “trecere” spre cealaltă lume de care se face vinovat spiritul, nu trecătorul trup. Așa cum zidul delimitează un spațiu închis, la fel trupul constituie o închisoare – salvatoare – pentru spiritul atras magnetic de neant.

Imaginea zidului devine angoasantă atunci când este anamorfozată. Prin opera lui Nichita Stănescu străfulgeră uneori astfel de *necuvinte* create prin asocierea zidului cu imagini din regimul complementar: ziduri înaripate, ziduri cu ochi. Divinitatea, devenită un zid impenetrabil pentru narator, îi răspunde acestuia clipind dintr-un ochi mural: “Uneori vorbesc în fața ta,/ ca-naintea unui zid înalt, de piatră,/ care se pierde leneș în nori.// [...]// Zidul înalt, de piatră,/ deschide un ochi mare, albastru/ și-apoi îl închide” (*Poem*, IX, 196). În aceste cazuri, zidul este trupul unei transcendențe vide, sau, în orice caz, intangibile. Condiția paradoxală a zeilor având drept trup un zid vine din aceea că esențele nu sunt substanțiale și nu au corporalitate. Or zidul este o prezență pe deplin materială, încât, în cazul zeilor, el funcționează ca o *forma praeformandi*, creând automat o prezență fizică unor entități imateriale. Zeii încarnați aproape fără voia lor seamănă mai degrabă cu niște strigoi, ce tulbură orizontul contingent. Într-un splendid poem din *Epica magna*, un mesager angelic se întrupează în zidul casei, provocând revelația și spaima, *Fulgerul și frigul*. Câtă vreme “prezența neliniștitoare a aripei” fusese numai de natură spirituală, personajele poemului putuseră să nu îi dea mai multă importanță decât unei premoniții. Șocul se produce în momentul în care în zidul de var transpare halucinant chipul îngerului, fereastra casei fiind fie aripa îngerului, ca în *Anatomia, fiziologia și spiritului*, fie ochiul acestuia: “Abia acum, după un an de zile,/ plecând în grabă din casă, chemat de un pacient,/ i-am simțit brusc, în spinare,/

adierea rece./ M-am oprit în colțul străzii/ și, fulgerător, mi-am întors chipul spre casă./ Ah, tu frig, și tu fulgerare!/ Îngerul este chiar zidul casei,/ zidul cel mare tăiat la mijloc de o fereastră pătrată./ Chiar acest zid este,/ acesta, cu fereastră pătrată!/ Chiar el este/ privindu-mă rece, fix” (XVIII, 39). Hiperboreeanul din *Lupta cu cinci elemente antiterestre* (IX, 18) devine și el terifiant pentru că se densifică într-o ființă concretă. Pentru a-l face să dispară, naratorul îi “mută zidurile din spate”, adică îl privează de trupul de vârcolac. Anxietatea abia camuflată pe care imaginea zidului–trup i-o trezește poetului pare a se datora intuiției că *întruparea* unui alter ego spiritual prevestește nebunia. Transgresarea condiției eterale de către dublii ideali e echivalentă cu coborârea în real a fantasmelor, cu dispariția psihotică a posibilității de a discrimina între halucinație și realitate. Mutând zidurile străinului hiperboreean, naratorul pune capăt periculoasei experiențe de dedublare și obligă alter egoul să se resoarbă în eu.

Trupul este o porțiune de materie structurată într-o formă individuală. Dacă plasma substanțială din care este alcătuit Marele Antropomorf (planeta Pământ) este țărâna, plasma microcosmosului reprezentat de om este carnea. Ea este corespondentul anatomic al principiului teluric. Opusă dintotdeauna de gândirea ascetică lui *pneuma*, harul divin, carnea se raportează la suflet în cadrul marii dihotomii spirit/ materie. Gnosticii, mai ales, au văzut în ea un agent al degradării și corupției sufletului de natură divină. Nichita Stănescu regăsește această viziune dualistă ce condamnă trupul atunci când resimte contingenta ca pe un regim al păcatului și durerii. Carnea se asociază pentru el suferinței, deoarece ea pătimește prin contactul direct cu obiectele. Stimulii senzoriali sunt catalizatorii existenței agonice.

Carnea este substratul material al fiecărui individ, așa cum pământul este substratul material al tuturor speciilor contingente. Carnea reprezintă substanța telurică cristalizată în forma unui individ uman. Din rezervorul terestru se alimentează neîncetat cu substanță ființele vii, pentru a suplini uzura existențială. În autoportretul simbolic din *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere* (IX, 37), poetul arată că mama sa l-a făcut cu “piese de schimb”, dublându-i “pământul pe care calc” (adică trupul), pentru a putea fi înlocuit când se distruge. Rotația permanentă a țesuturilor organice are loc după schema animației, celulele fiind într-o neîncetată viermuială și reproducere. Împotrivindu-se aspirației de transcendere a trupului întreținută de conștiință (aspirație reprezentată printr-un supliciu de sfârtecăre pe roată, adică o *ruptură* care duce la înscrierea în cerc), ființa contingentă începe să prolifereze din sine însăși, cu o debordantă frenezie vitală. “Călăii” metafizici se văd puși în fața unui travaliu sisific, neputând să *sfârtece* carnea aceasta ce se reproduce la infinit: “Roata îi rupe carnea/ și carnea nu i se mai sfârșește!/ Roata îi rupe osul/ și osul nu i se mai sfârșește!/ Roata îi rupe

sângele/ și sângele nu i se mai sfârșește,/ împărate!” (Nod 2, XXI, 18). Martirajul lui Horea, ca pretext al acestui poem, semnifică, de fapt, agresiunea metafizicului asupra unei ființe conectate la substratul vital. De astă dată, nici o “moarte” nu o poate rupe de matrice, fiindcă ea a intrat în circuitul neîntrerupt al materiei. Continua eroziune și regenerare a cărnii este chiar condiția corporalității, opusă staticului contemplativ, ce duce la sublimarea cărnii în spirit. Într-un alt *Nod*, poetul deplânge imposibilitatea de “a se liniști”, de a se sustrage agonice “deveniri întru devenire”: “Ah, am strigat,/ trupul meu, nu mai plânge cu trupuri!// Ah, am strigat,/ viața mea, nu mai plânge cu viață!// M-am acoperit/ dar sub lințoliu/ se rostogoleau de-a valma/ ochi, mâini, trupuri, viață” (Nod 3, XXI, 20).

Antagonismul celor două dispoziții creatoare ale poetului provoacă, în plan imaginar, o polarizare a trupului, fiecare organ anatomic deplasându-se spre unul dintre cei doi poli, cel celest sau cel teluric: “Ca și cum un tăiș superior/ mi-ar fi despărțit norii de vârfurile munților,/ așa se zbate trupul meu uriaș, decapitat/ lăsându-și pe cer capul fugitiv” (*Despre starea de zbatere*, XIV, 82). “Ochiul de sus” rămâne să contemple “deznădăjduita zbatere” a “corabiei de carne prinsă în furtuna” de jos. Analizând poemul *Galateea* (III, 53), am arătat deja că Nichita Stănescu își creează universul imaginar după schema mitică a nașterii lumii prin sfărtecarea unui Mare Antropomorf²³⁵. Paralelismul între peisajul natural și trupul uman poate fi urmărit punct cu punct. Cerul apare drept frunte, dar și drept boltă palatină (“Luna bătând, înaintează, pe cerul gurii”, ***, IX, 45), luna corespunde unei stranii vorbiri, cometele sunt “dărele dinților mei înaintând”, stelele sunt “lumina ochilor mei” (*Greșirea cerului*, VIII, 158), alteori soarele este pupila (*Aleph la puterea Aleph*, VIII, 58), munții sunt dinții, iar râul este limba (*Împotriva mării*, VIII, 48), lacurile sunt sprâncenele, Oceanul Pacific e “lăbărțarea fostului buric”, munții subacvatici – șira spinării (*Căderea din rai*, XI, 18), țiparii sunt degete, iarba verde – hainele, șarpele – centura (*Balada neîncolțită*, VII, 37), globul terestru este trupul, țărâna este carnea, iar centrul pământului este inima.

Mai mult, dinamica universului este și ea modelată după fiziologia umană. Bătăile inimii, succesiunea de sistole și diastole, stau la baza cosmologiei pulsatorii stănesciene, în

²³⁵ În miturile chineze, creația este rezultatul sacrificiului cosmic al giganticului P’an Ku, iar în cele ale vechilor germani, a uriașului Ymir. În poemul cosmogonic mesopotamian *Enuma Eliș*, Marduk o omoară pe Tiamat, marea zeiță chtoniană, apoi îi “tăie cadavrul în două ca pe o «scoică», o jumătate deveni bolta cerească, iar cealaltă jumătate pământul”. În imnul vedic *Purușasukta* “zeii sacrifică «Omul»: din corpul tăiat în bucăți se nasc animalele, elementele liturgice, clasele sociale, pământul, cerul, zeii; Gura sa a devenit Brahman, din brațele lui s-a născut Luptătorul, coapsele sale au dat naștere Meșteșugarului, din picioarele lui s-a născut Slujitorul. Capul său a devenit cerul, picioarele lui pământul, conștiința sa luna, ochiul lui soarele, din gura lui s-a născut Indra și Agni, din respirația sa vântul etc.” Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. I, p. 74, respectiv 235-236.

care explozia (regimului inteligibil) și implozia (regimului sensibil) se succed în ritm cardiac. “Totul se micșora egal, cu viteza gândului,/ în același timp, munții, mările, oamenii/ Totul se prăbușea în sine însuși cu viteză egală/ și în același timp, încât nimeni/ nu băga de seamă nimic.// [...]// Totul se mărea egal, cu viteza gândului,/ în același timp, norii, câmpiile, oamenii/ Totul izbucnea din sine însuși, cu viteză egală/ și în același timp, încât nimeni/ nu băga de seamă nimic” (*Inima*, VI, 153). Cronotopul închipuit de Nichita Stănescu nu este newtonian, vid și indiferent la materie, ci, dimpotrivă, este relativist, dilatându-se și condesându-se odată cu pulsațiile plasmei imaginare. Metrica lui depinde de liniile de forță ale “stării” creatorului demiurg.

Centrul acestui cosmos este inima. Ea este o adevărată mandală a materiei, din care radiază gravitația, forța structurantă a regimului. Dacă ființa metafizică era trasă afară din trup de către o forță celestă, antigravifică, levitaționară, ființa sensibilă este atrasă înapoi în trup de magnetul cardiac. Toate obiectele cad pe verticalele gravitaționale ce duc spre inimă: “Și simt cum gravitația se mută,/ în mine însumi, din afară/ și brusc pe globul inimii îmi cade/ lumea, când trupul încă-mi zboară” (*Cântec*, V, 18). În cadrul “corespondențelor” dintre micro și macrocosm, inima și centrul pământului își corespund funcțional. În poemul de mai sus, pământul este cel atras de inimă, dar, la fel de bine, inima poate fi substituită de centrul pământului. Cercetându-și sentimentele, în timp ce-și așteaptă iubita, poetul nu privește în sine, ci “în pământ,/ în miezul pământului,/ să te văd când ai să treci” (*Muzica*, X, 51).

Creierul, conștiința, gândirea, provoacă *rupturi*, dezbinare, crize, ce duc la separarea nivelelor cosmice; inima, în schimb, patronează forțele de atracție, cum este iubirea, ce apropie ființele între ele. Expansiunea universului prin respingere și contragerea lui prin iubire, așa cum le imaginează Nichita Stănescu, amintesc de modelul lui Empedocle, în care forța de respingere (*neikos*) alternează cu forța de atracție (*filia*), determinând o evoluție pulsatorie a lumii. Nostalgia, dorul, melancolia, emană tot din inimă, și ele atrag la viață amintirile scufundate în memorie. În *Frunzișurile* amintirii, poetul descoperă imagini din alte timpuri, ale “bicicletelor rezemate de zid”, ale “numerelor de licean purtate la mânecă”, ale “frunzelor lovite de ploaie”. Ele stau, toate, în câmpul de gravitație al inimii: “Inimă, inimă, planetă misterioasă./ Suflete, suflete, aer prin care se-apropie/ imaginile tale tandre, puțin fluturate de respirația mea.// [...]// Inimă, inimă, planetă misterioasă/ pe care mi-ar fi plăcut să trăiesc și să mor” (III, 44).

Gravitația, magnetismul (“inimă, tu, zeitate a magnetilor!”, *Arta scrisului*, V, 44), iubirea, nostalgia, amintirile, sunt forme ale atracției universale, ce se originează în

“sâmburele” inimii, corespondent al Planetei “I”: “cel în sine însuși nemișcat, aidoma/ sâmburelui pământului/ care-ntinde jur împrejurul lui/ o infinitate/ de brațe ale gravitației”. Brațele gravitaționale ale inimii smulg universul din ghearele frigului astral și fac ca întreaga *A unsprezecea elegie* să fie o “Intrare-n muncile de primăvară”. Elegia inaugurează mișcarea agonică a devenirii, animată de “motorul” cardiac: “Voi alerga, deci, în toate părțile/ deodată,/ după propria mea inimă voi alerga,/ asemenea unui car de luptă/ tras din toate părțile simultan/ de o herghelie de cai biciuiți” (IV, 69).

Ființarea este întreținută de funcția de pompă sanguină a cardului: “O, tu, viteză,/ inimă în balans,/ împingând migrația popoarelor de celule/ roșii și albe”. Inima măsoară viteza etalon a devenirii (“Inimă, tu, cea mai repede”, *Arta scrisului*, V, 44), fiind pendulul care bate timpul trupului. Nichita Stănescu asociază prin aceasta sângele – “crizei de timp”, apelând în fond la ideea heracliteană a râului timpului, a cărui curgere (prin vene) măsoară viața indivizilor. Bătăile sângelui scandează secundele ființei. Atunci când vrea să se sustragă “marii treceri”, naratorul îl imploră pe înger: “Și trage-mi din secunda mea/ grila de sânge din vechime” (*Iacob și îngerul*). Pentru a intra în regimul “belșugului de timp la îndemână”, el trebuie să se elibereze de acest lichid opac, vâscos, care stă la baza vieții. Lupta dintre Iacob, ființă contingentă care vrea să-și păstreze individualitatea, și Înger, mesager al Intellectului impersonal, se duce în jurul lichidului sanguin. “Dezvățat” treptat de viață, Iacob va fi jelit de codru, la fel cum în basmul *Tinerețe fără bătrânețe* zborul fiului de împărat spre castelul nemuririi provoacă agitația pădurii, simbol al condiției naturale a omului: “A venit îngerul obosit și supărat/ M-a palmuit cu aripile pe față/ Peana lui era sprânceana mea de-mpărat/ Bătându-mă de viață mă dezvăță/ Om rău ce sunt și plin de sânge/ Stăteam izbit de aripi mari/ Mi se părea că azi mă plânge/ în umbre codrul secular” (XIX, 39).

Încetarea zborului presupune redeschiderea circuitului sanguin. Câtă vreme străbate sferele lumii celeilalte, naratorul apare sub chipul unui prinț călare pe un bidiviu înaripat. Căzut de pe cal, el se transformă într-un soldat ce stă “în iarbă șiroind de sânge”, semn că a reintrat în ciclul durerii. Rana este atributul constant al soldatului (“o simplă rană de soldat”), punându-i acestuia pecetea agonică a regimului. Ființele celeste nu pot pătrunde semnificația genuină a răni, aproximând-o printr-un obiect metafizic (ochiul), căruia îi atribuie o însușire contingentă (roșul). “Ce-i ochiul ăla care l-ai deschis pe piept,/ privești cu el spre roșu de e atât de roșu?”, îl întreabă pe soldatul rănit “nimfa ce nu știe-a plânge”, care nu cunoaște adică legile karmice ale suferinței (*Nod 12*, XXI, 44).

Sângele nu poate fi un *semn*, pentru că nu se înscrie în armonia cosmică. Când îngerul

încearcă să îl transforme într-un “instrument” pitagoreic, eul sensibil protestează: “—Nu, am strigat la el,/ harfă e numai orizontul,/ nu pieptul meu de os/ și nici coasta mea/ și nici sângele meu/ [...] Da./ Sângele nu cântă!” (Nod 20, XXI, 67). Sângele “numai și numai/ pătează curgând”. El nu curăță și nu purifică, ci “murdărește”, dă naștere la impurități ale legii. În sanscrită, cuvântul sânge aparține aceleiași familii ca și cuvintele care desemnează murdăria, greșeala, păcatul (*kalka*) sau obiectele impure, murdare, tulburi (*kalusa*). Sângele vărsat, în special, încalcă legile naturii, care cer ca lichidul sanguin să curgă numai în interiorul organismului, de aceea producerea lui prin rană, sau chiar numai vederea lui, este un păcat. Dar fiindcă orice ființă vie are în vine sânge, ascuns sau nu, existența însăși capătă semnificația păcatului. Orice faptură plăsmuită din sânge este o eroare a legii. Sângele este esența multiplicității și materia ființării, din care sunt modelați indivizii, leul, taurul, delfinul, omul, adică întregul lot zoomorf.

Contingența este lumea ființelor unice și irepetabile care, din neputința de a se integra în entități superioare, caută a se prelungi una într-alta, prin urmași. Devenirea lor, ce are drept scop reproducerea, este, cu o sintagmă a lui Constantin Noica, o “devenire întru devenire”. Legea conservării materiei, valabilă nu numai în știință ci și în domeniul fanteziei, cere ca substanța corporală să nu se piardă, ci doar să se transforme, să primească o nouă structură după distrugerea celei vechi, să se transmită în alt individ. Cum toate viețuitoarele pământului au o viață limitată, naratorul va căuta drept urmaș ființa cea mai durabilă — și aceasta va fi cuvântul. Aventura contingentă se va încheia cu metamorfoza poetului în cuvinte, încât se poate spune că sângele are drept cauză teleologică transformarea în vorbire. Sângele este *cerneala* inconfundabilă a fiecărei personalități, care se va transvaza din corpul fizic al omului în corpul de hârtie al poemului. Ideea apare formulată gnomic într-un haiku: “Eu nu sunt altceva decât/ o pată de sânge/ care vorbește” (*Autoportret*, XVIII, 82). Transformarea sinelui în cuvânt se numește “hemografia, adică scrierea cu tine însuși” (XXV, 5).

Sângele este plasma fenomenelor trupești, așa cum laptele, lichid înghețat și alb, este plasma esențelor spirituale. În spatele perechii sânge/ lapte se întrevede marea antinomie între focul contingent și frigul metafizic. Saltul imaginar de la sânge la foc are loc prin intermediul culorii roșii, așa cum albul mediază alunecarea de la laptele Increatului la zăpada iernii. Roșul este reducția metonimică a sângelui. Verdele și roșul sunt culorile specifice regimului sensibil, ca și cum poetul nu ar putea privi peisajele terestre decât prin prisma optică a acestor culori. Viziunile imanente sunt scăldate într-o auroră sângerie, luminate de un soare cardiac: “Inima își alege culoarea/ roșie, își alege/ roșul vertical,/ roșul pe care l-a pulsat/ neconținut,

roșul pur”. Imaginea unui gheizer de *roșu vertical*, în ciuda conotației sale festivist–revoluționare, nu ține totuși de o “figurație de lemn”, ci este un simbol original al contingenței. El ia naștere prin dispunerea elementului sangvinic pe schema ascensională a nașterii. Ființa ce părăsește spațiul uterin și se naște într-un orizont terestru creează imaginea unui roșu vertical, a unei țâșniri vitale în plin mediu agonic: “Roșu, roșu vertical/ cascadă, pantă de deal/ săltând din oul secunde/ ovalul de ou,/ și înfățișat nouă/ ca un ecou/ pe care sfera-l întinde/ oricând și oriunde,/ naștere. zestre/ a lui A FI schimbându-se în ESTE”. La rândul ei, cucerirea realității sensibile îi va permite ființei și ascensiunea în sfere superioare, cele ale spiritului. Roșul stă la baza materiei organice, iar aceasta, la rândul ei, se poate sublima în gândire: “roșul care s-a născut sânge/ ca să devină idee,/ care s-a născut pasăre/ ca să devină zbor” (*Alegerea culorii*, VII, 51).

Mai mult decât o tonalitate cromatică din spectrul vizibil, roșul este o rezonanță energetică, care “ține” materia în existență. Poetul nici nu îl percepe ca pe o senzație vizuală, ci ca pe o vibrație celulară, folosind pentru aceasta senzorii organici ai ființei sale, cei care îi dau certitudinea propriei consistențe. Roșul “se vede chiar și atunci/ când ții pleoapele-nchise”, deoarece el este reprezentarea empatetică a propriului sine. În același timp, el are și universalitatea și ubicuitatea unui principiu, ce rămâne indiferent la variațiile locale, “asemeni deplinului soare,/ tot timpu-n el însuși,/ tot timpu-n afară,/ în același loc/ și pretutindeni” (*ib.*). Ca element al lumii sensibile, roșul nu are umbră, ci este el însuși umbra, complementul material al luminii inefabile. Roșul este culoarea întunericului.

Cealaltă culoare a regimului, verdele, reprezentând seva fitomorfă, este consubstanțială roșului, ce reprezintă sângele zoomorf. Clorofila este sângele plantelor, iar sângele este clorofila animalelor. Pigmenții roșii sunt reversul pigmenților verzi. Pentru alchimiști, roșul este ascuns în interiorul verdelui, ca principiu al arderii lăuntrice. Focul dinăuntru întreține viața vegetală. Divinitățile naturii hibernează în infern, unde flăcările subterane le regenerează, astfel încât, primăvara, renasc din nou verzi. Acești zei sunt pe dinafară verzi și pe dinăuntru roșii. Or, pentru Nichita Stănescu identitatea culorilor este cu atât mai mare cu cât Hadesul și spațiul terestru aparțin aceluiași regim. Ființarea este infernală, căci viața se conjugă cu păcatul, cu chinurile și cu suferința.

Lumină nocturnă, strălucind pe cerurile adâncului, roșul provine de la focul central al omului și al pământului. El are o funcție optică centripetă, orientând privirea asupra ființelor individuale. Privind liniile sale convergente, naratorul se reconcentrează în sine. Pigmentul roșu este “particula de câmp” a gravitației, ce condensează, activează și accelerează trăirile.

Odată cu căderea gravitațională crește și căldura sufletului intrat în contracție. Scopul prăbușirii contingente este aprinderea focului interior al libidoului. Asemeni yoghinilor care, prin concentrare în sine, urmăresc să elibereze forța misterioasă a supraființei din noi, naratorul stănescian caută în inimă principiul adânc al vieții. El devine un Athanor uman, creuzet magic în care arde flacăra primitivă. În opoziție cu frigul gândirii, trupul este un “chivot” al arderii (*Existență, tu*, X, 97). În el are loc *Jertfa și arderea de tot* (IX, 133), ritual prin care animalele sunt închinat zeului vieții. În ultimă instanță, aventura contingentă caută piatra filosofală a existenței sensibile, reprezentată de elementul ignic. Focul are puterea de a metamorfoza orice substanță, fără să o sublimeze însă într-o esență metafizică, așa cum face frigul. El este principiul heraclitean al curgerii și metamorfozelor fenomenale. Reproducerea permanentă a indivizilor aflați în ciclul devenirii își are rațiunea profundă în flacăra vieții.

Focul stănescian este inextricabil legat de viață, asemeni celui alchimic. “Ecuția focului și a vieții stă, spre exemplu, la baza sistemului lui Paracelsus. Pentru Paracelsus, focul este viața, și tot ceea ce conține foc are într-adevăr în el germenul vieții”²³⁶. În retorta trupului, substanța regimului se află într-o permanentă combustie. Distrugerea prin foc este singura formă de “moarte” care nu trimite nici spre neantul supramundan, nici spre magma indistinctă a speciei. Materia arsă renaște instantaneu, asemeni păsării Phoenix, din moment ce focul este principiul vieții. Bachelard a subliniat identitatea dintre ardere și viață. “Germenii se află în centrul ființei; în centru se află focul generator. Ceea ce germinează arde. Ceea ce arde germinează”²³⁷. Tot ceea ce există, toate fenomenele, sunt ardere; singurul material incombustibil este focul însuși, căci el consumă tot, însă nu se consumă și pe sine. De aceea focul, spre deosebire de materialele combustibile, nu se supune “crizei de timp”; el distruge fără a se distruge, epuizează fără a se epuiza. Este viața la propria ei putere, obținută prin accelerarea nelimitată a combustiei vitale. “Dacă tot ceea ce se schimbă lent se explică prin viață, ceea ce se schimbă rapid se explică prin foc. Focul este ultra-viață”²³⁸. Moarte și renaștere se succed într-o mișcare discontinuă, cuantică, lumea sensibilă fiind roata reîncarnărilor (*samsara*). Fiecare metamorfoză distruge un avatar, ceea ce face ca focul să se conjuge cu durerea. Legii distrugerii prin foc nu i se sustrage nici un regn terestru: “O, cât de dureros ești tu, focule! O, ce miros de animale și de plante fumegânde ai!” Oboseala și dorința de a ieși din ciclul materiei vor implica *Stingerea focului cu apa* (XIX, 129),

²³⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1968, p. 121.

²³⁷ *Ibidem*, p. 71.

paralizarea procesului reactiv și scufundarea în Oceanul informal al neființei.

Conexiunea foc–agonie pare a se fi impus pe cale onirică. Arătăm că singura poezie de dinaintea debutului în volum pe care Nichita Stănescu a păstrat-o în *Ordinea cuvintelor* este *Ardea spitalul* și că supraviețuirea ei se datorează, probabil, luminii ireale, hipnotice, în care este scăldată: “Ce vis ciudat mă străbătu azi-noapte!.../...Ardea spitalul cu bolnavi cu tot/ Și flăcările sfârâiau în cărnuri/ Râs alb cutremurat de savaot// [...]// Și luna... cum mai fulguia pe cărnuri aspre!/ Desfrâu de flăcări și de vis ucis” (XXV, 87). Jung ar numi acest vis un *numinosum*, în care focul constelează în imaginile arderii, ale bolnavilor în agonie, ale agitației frenetice și ale sabatului negru. Mai târziu, obsesia onirică va fi raționalizată în figura lui *Savonarola*. Piromania capătă aici înțelesul de aspirație purificatoare (“ardere de tot” în scopul unei intensificări a trăirii), dar în finalul poemului irumpe din nou coșmarul, asociindu-l pe Savonarola rănii și zbaterii: “Mi se-arătă Savonarola în vis,/ ca o rană veche a creierului lumii./ Mi se-arătă în vis/ și m-am trezit urlând și strigând” (III, 28).

Focul este, pentru Nichita Stănescu, ceea ce stoicii ar numi *pyr technicon*, principiul care întemeiază contingenta. El modelează o sferă deosebită de cea a Intellectului, sferă în care nu mai strălucesc aștrii înghețați ai Hiperboreei, ci aștrii caniculari ai Septentrionului. Cerul austral este un cer interior, înconjurând inima, precum “cerul de carne neagră” din *Lupta inimii cu sângele* (IX, 31). Prin catabaza sa, poetul face ca axa magnetică să se inverseze și locul nordului, polul metafizic, să fie luat de sud, polul lumii imanente. Distribuția pe care Nichita Stănescu o dă punctelor cardinale reia o teză maniheistă, conform căreia Dumnezeu și materia sunt separați fiecare în propriul lui domeniu, lui Dumnezeu revenindu-i nordul, orientul și occidentul, iar materiei – sudul. Pe cerul austral nu mai strălucește steaua nordului – steaua marelui lup, ci un astru al incandescenței, steaua Canopus – steaua câinelui. Ea servește drept punct de orientare pentru organele anatomice aflate la antipodul ochilor și al creierului. Nu este vizibilă decât pentru ființele sensibile la freamătul organic și la pulsația cardiacă a universului, cum este poetul, care “se simte foarte tulburat/ și întocmai ca steaua Canopus,/ cea din emisfera australă/ cea văzută numai de cei care poartă ochelari pe inimă” (*Orfeu în vechea cetate*, XIV, 179). În sfera ei gravitațională stau simbolurile contingente, cum ar fi frunzele, verdeța, somnul, Capricornul (*Toamnă*, V, 111), trupul, inima, sângele, lacrima, piatra. Polarizarea geografică reproduce antinomia spirit/ trup: “Numai creierul meu este din Nord,/ trupul meu este totului tot din Sud” (*Confirmare*, X, 19). În Septentrion se

nasc substanțele, formele, concretul, în timp ce în Hiperboreea acestea devin transparente, lăsând să se străvadă în ele Legea. În alternarea nordului cu sudul, poetul își recunoaște propria “neliniște”, care îl face să treacă de la regimul nocturn la cel diurn, și invers: “Fiarele, înainte de zori/ își scutură de pe sine tandrele putori,/ damfurile, izurile,/ pătratele, prizmele.// Răsare obișnuița, legea, idolul/ nenăscutul, vag-plodul,/ [...]// Adică sudul,/ adică nordul” (Zvon, XI, 185).

Dacă Nordul este ținutul “mai marilor minții”, Sudul nu poate fi populat decât de făpturi ale inconștientului. Acestea nu mai sunt făcute din *lumen glorie*, din lumina-har, ci din absența acesteia, din întuneric. Pentru a da o reprezentare locuitorilor australi, Nichita Stănescu a început prin a preleva o copie anamorfotică a celor hiperboreeni. Astfel, în *Tablou cu orbi*, privit nu prin ochii luminoși ai zilei, ci prin ochii orbi ai înserării, îngerul se metamorfozează într-un personaj de beznă. Prin înlocuirea substanței corporale luminoase cu una tenebroasă, personajul funebru încetează să mai fie un înger. Spre deosebire de îngerul decăzut, care continuă totuși să aspire spre înălțimi, îngerul negru ascultă de chemări subterane. Vectorul contingent l-a scos din universul luminii, transformându-l într-o umbră. După cum am arătat, Jung vede în umbră un arhetip al inconștientului, personificând cele mai “josnice”, mai reprobabile tendințe ale acestuia. Mefisto, dublu întunecat, este “patron” a ceea ce morala creștină numește păcate capitale. *Umbra* este partea din inconștient asupra căreia cenzura conștientă exercită cea mai activă refulare, interzicându-i accesul în lumină. Ea nu poate fi privită direct, în față, ci rămâne întotdeauna, ca o umbră fugitivă, în urma individului. E ceea ce se petrece în poemul *Trecător* (XIV, 17): călare pe bidiviul zburător, naratorul vede cum din el se desprind o serie de dubli angelici, ce se îndepărtează tot mai mult, în timp ce el rămâne în urmă, reținut de “umbra mea din spatele meu”. “–Eu sunt tu”, îi spune umbra, confirmând faptul că eul poetic este pe cale de a se identifica aici alter egoului tenebros.

Dublul de lumină și dublul de întuneric sunt două figuri complementare. Se poate spune că primul este reprezentarea pe care inconștientul o are asupra conștiinței, iar cel de-al doilea – reprezentarea pe care conștiința o are asupra inconștientului. Privită din inconștient, jumătatea noastră conștientă apare ca o ființă de energie luminoasă. Jumătatea inconștientă, în schimb, este ruptă de sursa de lumină și de aceea e plăsmuită din contrarul acesteia, din umbră. Această polarizare psihologică se suprapune divizării creștine a ființelor spirituale create de Dumnezeu în îngeri și demoni. Pentru a opune îngerului un personaj care să nu mai fie doar o copie în negativ a acestuia, ci să aibă o consistență proprie, Nichita Stănescu elaborează, destul de târziu, abia în *Noduri și semne*, figura daimonului. Poetul preferă

denumirea greacă în locul celei creștine, deoarece demonul creștin este încărcat exclusiv cu semnificații negative. Or, deși stă sub regimul păcatului și al durerii, universul sensibil stănescian are aceeași îndreptățire cu cel metafizic. Pentru greci, daimonul era și el o ființă divină, asemeni zeilor, dar cu o identitate neprecizată. Daimonul lui Nichita Stănescu este divinitatea lumii inferioare, ce desemnează inconștientul ca pe o forță reală, autonomă, nu ca pe o absență a luminii—har. Socrate numea daimon vocea obscură, dar imperioasă, venită din adâncurile ființei, care, în momentele de criză ale rațiunii, îi dictează filosofului adevărata soluție, cea conformă naturii sale profunde, și nu ideilor sale abstracte. În lectura Ștefaniei Mincu, daimonul stănescian este o “cenzură” interioară, o barieră, o inhibiție care împiedică declanșarea poetică a viziunii grandioase, transparente, a îngerului. În descendență goetheeană, actului, faptei, i se dă o semnificație demonică²³⁹, fiindcă daimonul înlocuiește contemplația angelică cu praxisul agonice. Îngerul și daimonul sunt cele două euri între care se împarte poetul; cel angelic este eul intelectual, care desfășoară viziunile metafizice, cel demonic este eul sensibil, care aduce în față peisajele antimetafizice. Prezența sau absența lor este simptomatică pentru dispoziția creatoare a poetului.

Atunci când daimonul lipsește, naratorul simte dorința de se purifica prin frig: “Fugise iarăși daimonul din mine/ și singur m-am fost dus la verii mei lupi” (*Semn 11*, XXI, 59). Încercarea de a fugi din trup este contracarată de daimon, personificare a gravitației carnii: “M-am cățarat prin propria mea gleznă,/ prin tunel în sus, prin genunchi,/ prin inimă și până sus, sub sprâncene,/ și-am fugit prin ochi/ gol-goluț, – fără să mai țin seama de aceasta,/ dar el a-ntins mâna după mine,/ m-a vârat prin holbata pupilă,/ prin coroana irisului albastră,/ m-a izbit până la năfiire cu inima,/ m-a dat de piatra genunchiului cu durere,/ și m-a zvârlit în glezne”. Dacă este stăpânit de o stare contemplativă, poetul păstrează o distanță față de daimon, care îi cere să-și asume starea de nerăbdare și agitație ce dă naștere “crizei de timp”: “—Să alergăm acum, căci a venit timpul, mi-a zis,/ să alergăm iute, mi-a zis,/ avem de spus ceva, cuiva, cu grabă, mi-a zis!/ Și el a început să alerge” (*Semn 18*, XXI, 87).

Naratorul fiind într-o dispoziție incongruentă cu “daimonia”, cele două poeme de mai sus sunt niște *semne*. Atunci însă când el trece la o dispoziție catabazică, poemele se preschimbă în *noduri*. Obosit de călătoriile astrale, poetul îi cere daimonului să îl ia în posesie, oferindu-și trupul drept locuință: “Întoarce-te la mine, daimon iubit/ ți-am pregătit toate așternuturile ființei mele,/ toate zidurile clădirii mele,/ am deschis toate ferestrele mele”

²³⁹ Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 78-79.

(*, XXVI, 289). Dacă invocația nu este suficientă, el începe să confecționeze capcane în care să prindă agila divinitate telurică: “Ce faci acolo?, m-a-ntrebat daimonul meu pe mine./ Precum ți-am zis, eu fac capcane,/ pândesc un animal ca să se prindă-n ele!/ Pândesc cu cheia mea un lacăt!/ Aha, mi-a zis daimonul, ești vânător, știam./ Nu știi nimica, i-am răspuns,/ eu n-am capcană pentru tine!” (Nod 29, XXI, 95). Fereastra, cheia, sunt simboluri ale iluminării și revelației. În prezența daimonului, ele își schimbă funcția. Prin fereastră, nu se mai iese spre cealaltă lume, ceaștă, ci se intră în claustrul trupului. Zidurile anatomice alcătuiesc o “capcană” pentru suflet. Daimonul nu poate fi prins el însuși în această capcană, pentru că el este capcana absolută, pentru care nu există cheie. Nu daimonul este de fapt prizonier în narator, ci naratorul este prins în capcana daimonului.

Îngerul venea pentru a volatiliza carnea trupului. Daimonul, în schimb, atacă organele metafizice (“îmi spulberă ochii ca pe două spurcăciuni ale vederii”), pune în mișcare gleznele (“îiitoarele mersului”, deci ale devenirii) și face să “pălpâie inima ca pe o flacără” (Nod 28, XXI, 88). El personifică sufletul somatic, natura fizică a ființei umane. Orice mișcare ar face eul, aceasta trece prin daimon: “Cerc să mă întind/ și Daimonul urlă că mă culc pe el,/ întind brațul și daimonul meu urlă/ că îl pălmuiesc./ Alerg, – și Daimonul meu urlă/ că pe el alerg—. La provocarea naratorului de a i se arăta, “el mi s-a arătat./ Urla” (Nod 15, XXI, 54). Modul propriu de exprimare al daimonului este urletul, ce exprimă condiția agonică a ființării. Spre deosebire de tipătul nașterii, urletul daimonic nu mai are semnificația ascensională, păstrând-o numai pe cea a durerii. Daimonii suferă chinurile cele mai mari pentru că ei poartă cea mai mare vină, aceea a revoltei împotriva lui Dumnezeu, a Legii divine. Demonul este un înger care și-a trădat natura, arată Pseudo Dionisie Areopagitul. Creație dumnezeiască, “neamul demonilor nu este rău câtă vreme corespunde naturii sale, ci în măsura în care nu corespunde”²⁴⁰. Făptură a regimului terestru, opus îngerului, daimonul stănescian nu poate există decât în eroare, ca abatere de la lege. Acest păcat original el trebuie să-l ispășească prin durere. Prin daimon, Nichita Stănescu motivează condiția agonică a ființării sensibile: păcatul ieșirii din Marele Tot și al individuației.

²⁴⁰ Pseudo Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine*, IV, 23, p. 56.

Metamorfozele

Omul colaborează cu universul adăugându-i timp. Pe dimensiunea timpului ia naștere spațiul abstract, un mediu a-spațial, meta-fizic, unde ființele au “belșug de timp la îndemână”. După cum am arătat, Nichita Stănescu are o concepție aparte asupra veșniciei. Pentru el, condiția de nemuritor nu presupune atemporalitatea, ci posibilitatea de a dispune de o cantitate ilimitată de timp. Regimul metafizic are drept zeu tutelar pe Cronos, în înțelesul de Aion, eon – mare an cosmic, totalitate a timpului. Grecii credeau că domnia lui Cronos, de dinaintea detronării sale, constituise vârsta de aur a omenirii. Printr-o asociație asemănătoare, Nichita Stănescu echivalează universul metafizic, supraterestru și etern – Paradisului. Trecutul marcat de traumatismul infantil este echivalat unui haos inițial, precosmogonic, despărțit de cosmosul inteligibil prin “apocalipsa inversă” a războiului. Prin instalarea în spațiul conștiinței, poetul iese din haosul copilăriei și se naște direct în Paradis, starea paradisiacă fiind starea contemplației, a viziunilor cristaline, purificate de angoasele și tenebrele preistoriei biografice.

Oboseala și fuga din universul inteligibil, în schimb, este resimțită ca o cădere adamică. Ființele terestre au de ispășit *O vină pe care noi nu o știm*, vina abaterii de la Lege, a ieșirii din Unu. Prin dispoziția sa contingentă, eul poetic se desface din Marele Tot și asumă condiția erorii, a cărei manifestare este durerea, agonia contingentă. Dar consecința cea mai gravă a catabazei este pierderea “dreptului la timp” conferit de conștiință. Prin analogie cu mitul biblic, pe care scriitorul îl adaptează propriei sale *epici*, căderea înseamnă ieșirea din nemurire. Trădat, Cronos se răzbună lăsându-i pe oameni în perpetua “criză de timp”, ce le provoacă degradarea și moartea: “El ne-a făcut ca să ne umilească,/ a dat cu merele păcatului în noi,-/ de stele, astăzi, bolta nu-mi mai e cerească,/ îmi este cu noroi:/ strigătul mării născându-mă,/ soldatul adolescent care moare fără iubită,/ timpul,/ timpul,/ timpul/ care ne-mbătrânește ca și cum am fi vinovați/ de o vină pe care/ noi/ nu/ o/ știm” (XIX, 176).

Partea din om care resimte cel mai acut criza timpului este trupul. Pentru a se proteja de vârtejul cronofag ce răscolește peisajul terestru, naratorul încearcă să se acopere cu “lungi fâșii de piele veșnice”, smulse din divinitate. Resturile acestui veșmânt “ce nu se rupe” (*Starea medie*, XIX, 48) e tot ceea ce a mai rămas din pielea *Rosinantei*, în interiorul căreia

poetul își începuse călătoria metafizică. Ieșit din burta zeului hipomorf, lipsit de membrana protectoare a acestuia, eul resimte carnal durerea și uzura contingentă. Întoarcerea în spațiul fizic, regăsirea condiției trupesti supune ființa lipsei de timp. “Carnea, acest animal care viețuiește în noi, ne face întotdeauna să medităm asupra timpului. Iar când moartea și timpul vor fi respinse sau combătute în numele unei dorințe polemice de veșnicie, carnea, sub toate formele ei, mai ales cea menstruală care e feminitatea, va fi temută și condamnată în postura ei de aliată secretă a temporalității și a morții”²⁴¹.

Ca microcosm, sau *axis mundi*, trupul uman reproduce pe verticală diviziunile universului imaginar. Partea superioară, capul, ochii, țin de sferele astrale și modul lor de existență este imobilitatea contemplativă. Anabaza naratorului spre eul angelic avea loc printr-o ascensiune prin propriul trup spre ochi, porți de ieșire a privirii spre lumina divină. Catabaza spre eul daimonic urmărește traseul invers. Spiritul se desublimează în privire, privirea se condensează în ochi, ochiul este înlocuit de organe inferioare, cum sunt mâinile și stomacul, coborârea continuând până în glezne (*Semn 18*, XXI, 87). Picioarele sunt membrele cele mai apropiate de principiul teluric. Ele sunt primele părți care se “toces” (adică se întorc în plasma materiei) din soldatul care mășăluiește. Aflate la capătul opus capului al axei corporale, ele sunt cele mai depărtate de creier, sursa generatoare a timpului. Ele nu pot prin urmare exista pe dimensiunea intensivă a timpului și sunt obligate să existe pe dimensiunea complementară – cea a spațiului. Modul de existență al picioarelor este alergarea, criza de timp obligându-le să ființeze prin acoperirea distanțelor fizice. Se poate spune că picioarele sunt organul care generează dimensiunea spațiului. Coborând din cap în glezne, eul intră în vârtejul heraclitean al timpului tot mai grăbit, tot mai puțin, ce îl proiectează rapid spre moarte: “Deodată gândul mi s-a schimbat în vedere/ și ea a început să mă doară/ ca o dezmoțire/ Un fel de creștere de picior/ pentru salt pe secundă.// Deodată, totul a început să treacă și să se treacă/ să nu mai stea și,-/ să se alerge” (*Blândețe și feroce activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*, XVIII, 146). Picioarele sunt organul ce întreține animația agonică a regimului contingent.

Făptura în care se materializează cel mai fidel criza de timp este fluturele. Bătăia sa din aripi este cea mai rapidă mișcare. Fluturele scandează durată; el desparte blocul masiv al veșniciei în cuante de timp – în secunde. Zborul fluturului este însăși învârtirea aiuritoare a roții timpului: “Vino cu mine să-ți arăt/ cât mai repede cu putință/ o nuntă de fluturi, pictați/

²⁴¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 149.

pe roțile locomotivei...” (*Lecția de anatomie*, XIV, 51). Pentru a putea face, în cadrul acestei “lecții de anatomie”, disecția unei ființe contingente, poetul îi invită pe spectatori să privească “cât mai repede cu putință”. Pentru a înțelege ființele sensibile este nevoie să te sincronizezi ritmului lor de existență: “Vrei să învii? Nimic mai simplu!/ Vino cu mine/ și repetă într-una în gând:/ suntem un fluture/ suntem un fluture!” (ib.). Zbaterea este condiția vieții. Antidotul contemplației neantizante este adoptarea “creдинței după fluturi” (*Luarea zborului din zbor*, XIV, 109).

Prin comparație cu legea imobilă, nodurile individuale dau impresia unei neîntrerupte agitații. Făpturile inteligibile au stabilitatea parmenidiană a esențelor; cele sensibile sunt copii fenomenale, sunt erori cu o existență efemeră, care apar și se resorb în principiu. Întrupat în mediul terestru, naratorul se simte ca un avatar iluzoriu al zeului: “Singura mea eroare e faptul că m-am născut,/ după aceea cu nimic nu ți-am mai greșit./ Aripă fâlfâitoare, și început/ fluture în zig-zag ți-am fost peste mit” (*Cireșar*, XIV, 127). Contemplând zborul frânt al fluturelui, poetul își autoinduce starea “crizei de timp”. În contrast cu pasărea (gândul maiestuos, suveran), fluturile ar simboliza agitația sufletească, nervozitatea, continua pâlpâire a senzațiilor și impulsurilor venind din inconștient. “A gândi/ cum fluturile în zig-zag fluturând” (*Spunere*, XIX, 116) înseamnă a coborâ sub pragul liminal al conștiinței, în haosul brownian al libidoului. Linia verticală a zborului intelectual este înlocuită aici de mișcarea dezordonată a excitațiilor aleatorii. Psihismul inconștient are aceeași dinamică cu moleculele unui lichid: “Voi plonja într-o astfel de apă mărită,/ izbindu-mă de brownienele priveliști,/ într-o mișcare de spor, disperată,/ voi face zigzaguri; lovită/ de mari, întunecatele, reci, molecule,/ adevatele lui Hercule.// Fără putință de-ânc și fără putință de mers și de zbor –/ numai zigzag și zigzag și zigzag,/ înrudindu-mă cu feriga/ printr-un destin de spor...” (*Elegia a opta*, IV, 47).

Alături de fluture stă o altă insectă ce simbolizează fluturarea haotică a pulsionilor: libelula. Spre deosebire de păsări, care zboară într-un văzduh azuriu și transparent – cerul Intelectului –, libelulele flutură într-un “cer mult noros”, cerul îngropat al subconștientului. Ca toate făpturile sensibile, ele sunt colorate și atrăgătoare, cu trup verde și ochi negri, frumoase și suave. În schimb, sunt opace la idee, poetul mărturisind: “nu știu de ce sunt frumoase și suave”. Libelulele sunt niște *noduri*, prin ele nu se străvede nici o esență metafizică. Fascinat de zborul lor sacadat, poetul iese din dispoziția contemplativă și se sincronizează vieții lor pâlpâitoare. “Mâncând” libelule, eul devine “contemporan cu ele”, căci insectele sunt o hrană periculoasă, “otrăvitoare”, ce inoculează febra telurică (*Ochi negru*

de cărbune văzut de alt copil, XIV, 117). Necomestibilitatea insectelor dezvăluie ireductibilitatea lor la lege. Libelulele nu pot deveni niște *semne*. Confruntată cu experiența dedublării, libelula din *Vitrouri* este gata să se sfărâme. El însuși electrizat de un impuls levitaționar (“un cal mă ia pe crupă și sare// cu mine cu tot pe fereastră!”), naratorul asistă cu o curiozitate morbidă la perplexitatea insectei în fața propriei reflectări într-o sticlă: “Ea stă ghemuită în fața unui vitrou,/ unui vitrou de sine stătător/ rezemat de un perete.// Ea scoate antenele, care sunt negre/ și dese ca o perie/ și le trece peste cioburile colorate.// [...]// Ea stă ghemuită și atentă/ gata să prindă o libelulă de sticlă./ Ea tace pentru că o gândește îndeaproape.// O rază plonjează-n vitrouri și le sfărâmă:/ cioburile lor o rănesc la degete./ Degetele ei șiroiesc cu un sânge auriu” (X, 82). Fascinația cu care poetul privește acest tablou în *trompe l’oeil* indică faptul că e vorba de o privire autoscopică, libelula fiind corelativul unor senzații care fulgurează dezordonat, fără a se putea aduna într-o imagine sintetică.

Insectele simbolizează efemeritatea. În *Lepidoptere*, Nichita Stănescu vede fracțiuni inferioare de timp, folosindu-le drept unitate minimă de măsură a duratei. Cu ajutorul lor, poetul construiește metrica spațiului natural. Bătăile din aripi ale insectelor sunt un șir de incizii în trupul lui Cronos, prin care acesta e sfărțec în nenumărate fragmente, pe care Blaga le-ar numi “diferențiale divine”. Insectele sunt expresia materială a multiplicității, opusă unității, căci “adevărata individualitate începe prin uitarea cifrei unu” (*Demnitatea omului ca ins*, XX, 14). Simțind în el “un fel de creștere de picior/ pentru salt pe secundă”, deci o dorință tot mai imperioasă de a coborâ în concret, poetul descoperă că “deodată suntem mulți”. Ieșind din veșnicia Marelui Tot, fragmentând linia neîntreruptă a razei unice reprezentate de Logos în nenumărate puncte, naratorul participă la procesul individuației universale, plângându-se: “De ce a trebuit să devenim puncte/ când nefiind eram totul” (*Blândețe și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*, XVIII, 146).

Dacă dispoziția contemplativă conduce spre neantul metafizic, dispoziția afectiv-senzorială, simbolizată de fluturi, dă naștere fapturilor concrete. *Legea* se află la capătul de la infinit al axei timpului; *erorile* reprezentate de insecte se află la punctul de origine al acestei axe, unde timpul tinde spre zero: “Înțelepciunea e sicriul nostru. Dragostea, puterea de a iubi împodobită de erori ca fluturele de polen, numai ea ne face să trăim. A iubi, ca și trecerea timpului, ne îndepărtează de lege. Timpul este depărtarea dintre lege și eroare” (*Legea ca loc de unde se pleacă*, XX, 335). Pasiunea de entomolog a poetului trebuie înțeleasă ca o dorință de a se dezinteresa de eternitatea ideilor abstracte și de a se bucura de clipa prezentă, de “a ignora în ansamblu și a trăi deplin secunda” (XXVII, 156). Soldatul care, asistând la propria

sa naștere, în țipetele de durere ale mamei sale, azvârle cu pistolul după fluturi, știe că se naște într-un regim al vieții agonice, ce imită zborul în zig-zag al fluturelui (*Mama mea și soldatul ei*, XIX, 202). Bătaia din aripi a insectelor este metronomul care scandează mișcarea frenetică a daimonului. Existența sensibilă este condiționată de agitația continuă, deoarece “numai ceea ce nu există poate avea parte de odihnă” (XX, 339). Mișcarea, neodihna, durerea, întâmplarea sunt modul de manifestare al vieții terestre, sentimentele și senzațiile fiind curgerea pură, ce, spre deosebire de toate fapăturile inteligibile, nu poate fi posedată sau “înghițită” niciodată.

Timpul, sau mai bine zis lipsa timpului, este cauza mișcării și a animației contingente. Prin căderea din paradis, a avut loc “spargerea vasului” în care viețuia Cronos, zeul devorator²⁴²: “S-a spart paharul în care era ținut/ timpul trecut/ A căzut dintr-ânsul pe jos/ un cavaler fioros”. De atunci, lumea a devenit un *perpetuum mobile*, iar “timpul e numai un umblet” (*Neîndemânare*, XIX, 56). Lumina–timp este substratul universal din care iau naștere, prin condensare, fapăturile particulare. Lotul insectelor, al plantelor, al animalelor și al mineralelor, este trupul despărțit în cuante de timp al zeului Cronos: “Timpul devine timp/ când se transformă în iarbă, în apă/ în arbore și în piatră”. Scindarea continuumului lumină–timp în atomi de existență este cauza “crizei de timp”, a mișcării și devenirii. În acest sens, se poate spune că “singurul lucru concret este timpul/ lucrurile sunt mișcarea lui” (*Ah, câtă apă*, XVIII, 191). Ca întreg, timpul este static și masiv; fragmentat, el e motorul ce pune materia în mișcare. Imobilitatea și agitația sunt cele două moduri de existență ce opun regimurile intelectual și senzitiv.

Catabaza în mediul contingent este și o coborâre pe axa timpului, spre valoarea zero a acestuia. Conform axiomei fundamentale (“Falsul citat din Euclid”) prin care Nichita Stănescu leagă timpul de spațiu, reducerea dimensiunii temporale obligă fapăturile să se diferențieze între ele spațial. Ființele inteligibile ocupă același loc, înglobându-se unele pe altele în ordinea succesiunii (generalității) lor. În regimul sensibil, nu există ierarhie. “Față de ceea ce există/ nimica nu este nici mare/ nici mic// [...]// Numai ceea ce nu există/ poate să fie mai mare/ decât ceea ce nu există,-/ sau, poate să fie mai mic/ decât ceea ce nu există” (*Un om de cal*, XVIII, 198). Din perspectiva existenței concrete, toate fapăturile sunt puncte echivalente între ele, sfere impenetrabile care nu se pot îngloba unele pe altele. *Nodurile* sunt ireductibile, indivizii nu pot fi reduși la *semne* fără a-i distruge. Fiecare ființă are în adâncul ei

un nucleu care îi asigură coerența cu sine, care o face unică. Acest nucleu al individualității e numit de poet Axios și el desemnează, într-o interpretare fenomenologică a speculațiilor stănesciene, ființa-în-sine, opusă Omului-fantă, ființa-pentru-sine. Axios “poartă valoarea în sine,/ el are sămânță”, de aceea nu se poate volatiliza prin zbor și nici vitrifica. Axios este însuși *nodul* unei ființe, care îi asigură existența, putând fi definit prin formula minimală: “El este! El este!”. Opac și monadic, el se află la extrema opusă Marelui Tot, în care ființele, devenind transparente la lege, se neantizează ca indivizi. Axios este diferențiala divină din fiecare faptură, ce ia naștere prin “sumbra secesiune a întregului”. Ca principiu al individuației, el este “cu cât mai risipit, cu-atât/ mai indivizibil”. Regnul contingent este întregul metafizic pulverizat atomic în miriade de indivizi. Rezultat al acestei catastrofe cosmologice, Axios este “martorul” condiției agonice a multiplului ieșit din unu: “Prin el se vede ca printr-un ocean/ nenorocirea/ până când se-nroșesc lentilele de sânge...” (*Axios, Axios!*, VIII, 76-77).

Puncte echivalente și impenetrabile, ființele sensibile nu pot subzista în același spațiu modular și se expulzează reciproc, dispunându-se pe axa spațială. Spațiul este o consecință a individuației și un cadru al ei. În *Certarea lui Euclid*, poetul imaginează o schemă de generare a modulelor spațiale paralele. Euclid – eul geometric – este certat pentru că a creat “o lume singură,/ cu postulate neomenești”, căreia scriitorul îi opune, omagiindu-l pe Ptolemeu – reprezentantul bunului-simț – modelul “luminilor simultane”, care nu mai suferă de “economia” reduționistă a geometrismului. El încearcă să elaboreze o configurație cosmologică lipsită de dimensiunea timpului, cea care făcea posibilă dispunerea ființelor în același loc, în funcție de cronologia lor. Dacă li se pune condiția simultaneității, planurile existențiale nu mai pot să se suprapună, ci trebuie să se dispună unul lângă altul, ca niște sfere înșiruite.

Universul-fagure al “luminilor simultane” își datorează structura modulară principiului individuației. O ființă care există în timp se “desfășoară” în ordinea vârstelor sale; o ființă care există în spațiu se dispune în planuri paralele concomitente. În regimul sensibil, poetul nu are un trup care e tot mai bătrân în planuri temporale succesive, ci mai multe trupuri simultane, aflate în planuri spațiale simultane. “În lumea simultană, trupul meu/ se compune cu trupul meu/ și ramura se compune cu ramura/ și trecerea timpului cu trimbulinda timpului.// În lumea suprasimultană/ trupul meu și cu trupul meu/ se compun cu trupul meu./ Cu toate la un loc, simultan” (VIII, 142). Fiecare lucru există ca un șir de dubluri în spații

²⁴² Tendința de a materializa timpul în imaginea unui vas s-a manifestat încă din primele volume: “Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă” (*Poveste sentimentală*, II, 47).

paralele. Frunza verde este, într-unul din acestea, “ahov”, într-altul “sirip”, într-altul “ep”, într-altul “up” (VIII, 144). Întreg ciclul *Certarea lui Euclid* este o evadare din spațiul euclidian, sferic și economic, în spațiile paralele, poetul desfășurându-se cu ipoteza științifico-fantastică a unor evenimente complementare. Asemeni unui călător transpațial, el trece dintr-o celulă într-alta a fagurelui contingent, schimbând halucinant decorurile și trezindu-se mereu în alt loc: pe o stradă, lângă un zid care se dărâmă, la asediul turnului din Malta, în momentul exploziei unei bombe, pe suprafața calmă a oceanului. Un gest făcut într-una din lumi reverberează în toate celelalte, dar în context schimbat. Astfel, traversarea străzii, din prima lume simultană, are drept corespondent pășitul pe ape, în ultima: “atunci când trec strada/ și calc cu talpa mea pe lucruri,/ în lumea simultană cealaltă,/ ca și Iisus mă plimb pe ape” (VIII, 145). Poate că viziunea lumilor simultane ar putea fi luată drept o explicație speculativă a mecanismului prin care iau naștere *necuvintele*. Necuvântul este imaginea suprapusă a două realități paralele: o pasăre în zbor și un zid cu fereastră dau naștere păsării cu ferestre; ochiul zeului și fereastra casei dau naștere casei cu ochi; omul cu mâini și copacul cu crengi dau naștere copacului cu mâini; iarba care înverzește și florile care înfloresc dau naștere ierbii care înfloresc.

Lumile simultane sunt o dispunere în spațiu a succesiunii în timp. Într-un eseu din *Respirări*, Nichita Stănescu a meditat asupra relației de echivalență între timp și spațiu, imaginând un mod de a exprima *Timpul ca distanță*. Necesitatea acestei traduceri apare în cazul în care o ființă contingentă trebuie să măsoare evenimente metafizice. Pentru lucrurile fizice, stabilirea unei topografii metrice este simplă. Prin analogie, intervalele de timp dintre obiectele abstracte ar putea fi convertite într-un sistem de distanțe. Astfel, așa cum te poți afla “mai aproape sau mai departe de un copac cu cinci sau cincisprezece metri”, la fel te poți afla “mai aproape sau mai departe de moarte, nu cu cinsprezece secunde sau cu cinci ore, ci cu cinci sau cincisprezece metri”. Ceea ce înseamnă că, în regimul sensibil, “moartea nu este un fenomen de timp, ci un fenomen de distanță”. Destinul terestru are desenul unui slalom de schi, în care jaloanele ce trebuie evitate, de aproape sau mai de departe, sunt tot atâtea prilejuri de moarte. Moartea, ca idee, nu poate fi “întâlnită” (lovită), căci, după cum am arătat, conștiința nu poate realiza propriul ei neant. Moartea, în schimb, ca eveniment concret, așteaptă la o distanță oarecare, ce nu trebuie decât să fie parcursă: “Ea mi-a dat o întâlnire./ Noi nu ne întâlnim în o oră. Ea nu mi-a spus la cinci după-amiază, la ceas. Ea mi-a spus atât: Eu sunt la paisprezece metri de tine./ Atâta am de parcurs. Paisprezece metri spre stânga nord, cu steaua Polară deasupra” (XX, 88).

Algoritmul structural al regimului contingent este *înșiruirea*. Eonul metafizic este un zeu sfârtecat în nenumărate secunde, ce sunt tot atâtea diferențiale divine, fapte individuale. Lotul viețuitoarelor terestre este o reflectare caleidoscopică a Marelui Tot, un mozaic spart. Fiecare în parte, indivizii sunt condamnați la limitare. Puși însă unul lângă altul, ca o succesiune de puncte, ei pot reconstitui întregul de dinainte de explozie: “Trebuie înnodate la capete/ mai multe vieți/ pentru a alcătui o singură privire.”// Cu o astfel de privire se poate vedea timpul” (*Transparentele aripi*, V, 100). Timpul, ca succesiune de destine, este echivalent unei drepte, parcurse din punct în punct, din individ în individ: “Nu există decât o singură viață mare./ O trăiesc născuții/ unul câte unul” (*Metamorfozele*, XVIII, 51).

Marea divinitate transcendentă, “de mult moartă”, nu mai există decât sub forma unui șir de avatari aruncați din sine, ca niște săgeți, în orizontul terestru. Lepidopterele alcătuiesc un fel de arbore filogenetic, cu rădăcinile în Empireu, ce își întinde crengile spre centrul pământului. Combinate, schemele individuației și a catabazei produc imaginea unui tunel forat în țărână de un șir de fapte ce descind unele din altele: “Se apropiau cu ochi colțuroși/ vâjâind prin aerul de piatră rece/ un tunel tăind către strămoși,/ în formații, cinci, șapte și zece./ N-ajungeau. Nu se ajunge niciodată./:i niciunde./ Se apropiau și-atât, lăsând scâldată/ piatra din-apoi a lumii-n unde./ Oh, lepidoptere, voi, săgeți de carne/ trase-n piatră de o mână/ de mult moartă, vrând să sfarme/ timpu-n luni, și lunile în săptămână” (*Lepidoptere*, X,56). Dacă arheul este etern, copiiile sale sunt efemere. Doar prin repetare și înșiruire, cifrele individuale pot spera să acopere, la limită, întreaga axă și să refacă Unul.

Simbolul cel mai potrivit pentru a materializa algoritmul înșiruirii este coloana, cu toți izotopii săi metaforici, tunelul, ombilicul, stâlpul (în *Către pace*, II, 34), lanțul și verigile ancorei (în *Invocare*, VII, 53). Matei Călinescu observă cu penetranță că simbolul coloanei face parte dintr-un proiect mai general de materializare a abstracțiunilor, adică de transpunere a imaginilor metafizice în registru sensibil: “Nichita Stănescu e, cum am mai spus, un vizual, și la el totul se spațializează poetic: chiar și durată. Succesiunea vârstelor (figurată fiecare prin câte un trup) închipuie așadar o coloană verticală, unind pământul cu firmamentul și sprijinind bolțile”²⁴³. Imaginea comentată de critic, din *Către pace* (II, 34), este ascendentă. Constituind un ax ce străbate universul sensibil, coloana poate fi privită din două unghiuri de vedere, ascensional și descensional.

Prima din aceste perspective caracterizează vectorul metafizic. Coloana este văzută de

²⁴³ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 297.

jos în sus, dinspre pământ spre cer, iar înșiruirea fapturilor are sensul unei anacefaleze. Există o devenire generală, ale cărei linii converg spre punctul Aleph. În volumul *Roșu vertical*, Nichita Stănescu numește capătul de sus al coloanei *Polul viitorului* (VII, 63). Ieșind din oceanul Increatului, naratorul se proiectează spre viitor, într-o mișcare al cărei dinamism traduce elanul vital și creator. Înălțarea se face prin parcurgerea unor identități succesive, a unor trupuri viitoare: “Pentru că înot și zbor în sus,/ voi îmbrățișa luna/ sau poate un trup deal meu viitor,/ căruia-i sunt amintire, urcând și arzând” (*Pentru că înot și zbor în sus*, II, 75).

În cadrul acestei viziuni, Nichita Stănescu încearcă să trateze și tema “de lemn” a patriotismului, ce are în principiu toate șansele de a nu putea ieși din convenționalismul ideologic cerut de comanda socială. Schema imaginară de profunzime se simte însă lucrând chiar și într-un subiect compromis. Astfel, ideea subsumării individului unui scop general, a integrării lui într-un organism social, într-o țară, într-un stat, e văzută ca o *alăturare* a persoanelor particulare, într-un șir unde valoarea întregului se răsfrânge asupra fiecărei părți, fără să-i distrugă specificitatea (*Demnitatea omului ca ins*, XX, 13). “Propășirea patriei” e imaginată ca o *Înnodare a orizontului*, unde “a te înnoda cu ai tăi e sensul constructiv al vieții noastre” (XX, 22). Nu e de mirare că viziunea apocatastatică a lui Nichita Stănescu a putut servi, pe o anumită secvență a ei, drept vehicul utopiei comunismului, căci acesta la rândul lui adaptase unui mesaj secularizat o viziune mesianică și escatologică (“zări luminoase”, “omul nou”, “piscuri de lumină” etc.). După cum am arătat, autorul *Necuvintelor* redescoperă doctrina anacefalezei, a rezumării tuturor oamenilor în Om, în umanitatea văzută ca Anthropos: “Omul! Omul nesătu! cu un miliard de trupuri/ va începe să roadă flămând recele echilibru al stelelor”. Din perspectiva *polului viitorului*, șirul de oameni reface totalitatea divină și prin aceasta scapă limitării și crizei de timp, epuizând sfera contingentă și emergând în eternitate: “Omul! De câte trupuri are nevoie/ ca să se poată hrăni până la capăt/ din sfera aceasta instabilă!” (*Recele echilibru al stelelor*, XIII, V).

În schimb, parcurgerea coloanei umanității în sens invers, de sus în jos, caracterizează vectorul contingent. La capătul inferior se află *polul istoric*, punct simetric *polului viitorului*. Acesta din urmă este un model-țintă spre care evoluează toate fapturile, un principiu al unității în care se vor însuma destinele acestora. Cel dintâi, în schimb, este un model-matrice, o cauză materială în care ființele își au obârșia și un principiu al multiplicității. Polul viitorului este eonul metafizic, polul istoric este multitudinea diferențialelor reprezentate de secunde: “Secunde! își arată polul istoric./ El strălucește orbitor” (*Polul istoric*, VII, 44). Identic lui Axios, el este o prezență numinoasă, ce strălucește în fiecare individ uman.

Polul istoric se află, transpunând timpul în spațiu, în centrul pământului, la izvorul substanței sensibile din care e plăsmuită natura. Soldații, plasmă telurică întrupată într-o formă individuală, alcătuiesc un lanț de trupuri ce coboară spre polul subteran: “Un soldat ținându-se cu mâinile/ de marginea unui nor.../ De bocancii lui, cu mâinile încheștate/ se ține alt soldat. De bocancii lui/ altul, apoi altul, apoi altul și altul,/ și-așa până-n miezul pământului” (*Un soldat...*, VII, 70). Tradus pe axa spațiului, trecutul se află sub pământ. Strămoșii, toți, se află îngropați în țărână, într-o coloană verticală de trupuri și schelete: “De la o vreme pământul are în jos/ osul bunicului meu cel mai frumos/ și mai jos de jos el are/ umbra osoasă a strămoșului oarecare” (*Grosimea pământului*, X, 15). Pe aceste trupuri ale înaintașilor se înalță mereu trupurile urmașilor, înșiruirea urmând legile ciclului vegetal: “Ei, semințiile care au murit,/ Ca să devină rădăcină,/ tulpină și spic” (*Polul istoric*, VII, 44).

Cele două șiruri, cel ascendent și cel descendent, se prelungesc unul pe altul, într-o coloană unică. Pentru a realiza integrarea vectorilor, scriitorul combină într-un necuvânt imaginile a două monumente reale: “Mai mulți bătrâni împreună;/ Columna lui Traian schimbându-se-n/ coloana/ fără sfârșit” (*Bătrânii*, VII, 114). Pe edificiul roman, istoria noastră pare a emerge din bezna trecutului; opera lui Brâncuși țineste spre infinit, deschizând orizontul viitorului. Coloana infinitului nu este însă o pură săgeată, o “pasăre” brâncușiană, ci o înșiruire de volume și gătituri, ce sugerează succesiunea vieților concrete. Transpus în sistemul simbolic al lui Nichita Stănescu, fiecare “nod” al coloanei infinitului reprezintă o stare de spirit bine personalizată, monadică, ce se succede în destinul interior. Biografia spirituală alcătuiește un *Obelisc*, în care se înlanțuie “ou după ou după ou” (XXVI, 312). Extinzându-se la infinit în sus și în jos, obeliscul acoperă întreg universul imaginar. Este ușor de recunoscut în el *coloana cerului*, reprezentare mitică din folclorul nostru, ce simbolizează mișcarea ascendentă a imanentului și cea descendentă a transcendentului. Amplificată la limita maximă, schema înșiruirii face joncțiunea între cele două regimuri imaginare.

“Etajele” în spațiu ale coloanei verticale, subpământean, terestru și celest, corepund celor trei diviziuni ale timpului, trecutul, prezentul și viitorul. Specia umană se împarte, pe această scară, în trei generații: *Bătrânii* (VII, 114), *Bărbații* (VII, 111), *Adolescenții* (VII, 109). Prin primii se poate privi în trecut, spre polul istoric, prin ultimii – spre polul viitorului, iar bărbații sunt nodul prezentului, acel punct adimensional și continuu alunecător, prin care viitorul se transmută în trecut și prin care trecutul se prelungește și erupe în viitor: “Mai mulți bărbați împreună;/ tuneluri vii prin care timpul din urmă/ îl ajunge pe cel dinainte/ pe cel mai scurt dintre drumuri” (*Bărbații*, VII, 111). Într-o viziune materială dusă până la “naturalism”,

tunelul ereditar este înlocuit cu un ombilic, creînd imaginea monstruosă a unei genealogii ce păstrează legătura placentară între descendenți (Șir, X, 44). Polul istoric se întâlnește cu polul viitorului atunci când “șirurile celor care au fost/ se vor uni cu cei care sunt” (*Recele echilibrul al stelelor*, XIII, V).

Imaginea șirului de generații succesive, extins spre ambele capete ale axei, susține reveriile de dominare a timpului din interiorul orizontului imanent. Dacă individul nu mai are acces la eternitate, aceasta poate fi în schimb recuperată prin specie. Reuniți la un loc, într-un lanț neîntrerupt, părinți și copii pot reconstitui eonul pulverizat. “Neamul de artiști” ce începe cu Dedal, căruia îi este închinată *Elegia I* (IV, 5), alcătuieste o coloană, ce pleacă din mijlocul labirintului terestru și atinge cerul. În poemul *Contemplarea lumii din afara ei*, Nichita Stănescu contrastează algoritmul de construcție (*nervul*) a universului metafizic – înghițirea – cu *nervul* antimetafizic – înșiruirea: “Sub pleoapa albastră,/ aici, în această zonă cosmică/ toți se nasc din toți,/ neîntrerupt, toți se nasc din toți./ [...] Toți, într-una, unul dintr-altul/ punându-și trupurile cap la cap/ înnodate cu verigi de moarte”. Mecanismul de conexare a indivizilor succesivi este moartea și nașterea: “Nici o viață nu este mai mare decât alta,/ nici o moarte nu rămâne neîmpodobită/ de o naștere” (XVIII, 128). Precum o sugerează coloana lui Brâncuși, trecerea de la o monadă la alta se face printr-o “gâtuitură” ontică. O ființă moare pentru a face loc altei ființei. Dar nu există moarte care să nu fie suplinită printr-o naștere. “Nu există moarte cu adevărat, scrie un alt gânditor citat de Albert Béguin, Lorenz Okenfuss; un individ se naște din altul; a muri înseamnă a trece într-o altă viață, nu în moarte”²⁴⁴. Legea conservării materiei din “economia” terestră este valabilă și la nivelul indivizilor.

Făptura care reproduce dinamica morții și a renașterii este fluturele. Transformându-se din crisalidă în adult, fluturele trece dintr-un trup într-altul, deși rămâne același. Ca și pasărea, fluturele simbolizează sufletul părăsind trupul. Dar zborul pasării sugerează desprinderea definitivă a sufletului de trup și înălțarea lui în sferele Intellectului divin, în timp ce zborul fluturelui, lipsit de țință, în zig-zag, rămâne prizonier în câmpul gravitațional al pământului, semn că sufletul eliberat pentru o clipă reîntră imediat într-alt trup. Aici este explicația legii de conservare a numărului de făpturi: la moartea unui avatar, arheul renaște imediat într-altul. Înșiruirea generațiilor este deci concepută de Nichita Stănescu ca o palingeneză. Un principiu unic trece prin toți descendenții, asemeni firului pe care se înlanțuie perlele. Folosindu-se de trupurile urmașilor, acest spirit al speciei poate spera să străbată până la capăt timpul.

²⁴⁴ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 103.

Orice individ are șansa de a supraviețui ca engramă întipărită în copiii săi. “Bagajul” genetic crește din generație în generație, fiecare ființă având de purtat în ea pe toți strămoșii. Ea le pune la dispoziție trupul său, în care aceștia își prelungesc existența. Cu fiecare om renaște șirul tuturor înaintașilor săi. Cântecul de leagăn la nașterea unui copil este o adevărată antropogonie: “Uite, în mine s-au trezit/ toți morții mei,/ prieteni și rude/ ai morților morților mei.// S-au trezit în mine uite-mă,/ s-au trezit și fiecare, firesc,/ crede că este el,/ că eu sunt continuarea lui/ că eu sunt el de după moarte” (*Cosmogonia, sau cântec de leagăn*, VIII, 67). Poetul are adeseori a se lupta cu astfel de strămoși resuscitați din memoria rasei. Numiți “spiritele stărilor de suflet”, ei sunt amintirea tuturor trăirilor și experiențelor anterioare, care ies din inconștient încălcând cenzura lucidității. Sub presiunea lor, conștiința riscă să se destrutureze, prin pluripolarizare. Scăpate de sub control, “vocile” din adânc provoacă anarhie, asemeni unei armate de daimoni agitați. Animația contingentă își are originea în iadul dorințelor și pulsionilor subliminale. Împotiva acestei invazii se ridică eul liric în *A patra elegie*, pornind *Lupta dintre visceral și real*, dintre amintirile atavice și principiul realității.

Palingeneza nu se restrânge la specia umană. În ciclul morților și renașterilor sunt cuprinse toate ființele, ca într-o roată fără sfârșit: “Omul se naște din pasăre,/ pasărea din vierme,/ viermele din iarbă,/ iarba din resturile omului,/ nașterea omului din moartea ierbii,/ moartea pietrei din nașterea ierbii,/ nașterea pietrei din moartea apei” (*Contemplarea lumii din afara ei*, XVIII, 128). Șirul neîntrerupt al reîntrupărilor, numit Samsara de hinduși, lege a regimului contingent, este descris în poemul *Metamorfozele* (XVIII, 51). Câtă vreme se află în “brutală starea de a fi”, poetul nu poate să nu i se supună, fiind tentat să se transmute în diverse animale. Pe axa spațiului, el alunecă nu numai prin lumi simultane, ci și prin ființe simultane: “Călător sunt prin viață;/ egal sunt cu tot ceea ce este,-/ de la pește, la pasăre/ de la iarbă la zarzăre/ de la capră la iepure,-/ toate acestea le sunt, clipă de clipă”. Străbătând fauna și flora terestră, naratorul se simte un “Cristofor Columb prin iepuri/ Magellan prin frunze/ și Nansen prin pietre”.

Rătăcirile au un scop apotropaic, acela de a exorciza conștiința Marelui Tot. Poetul fuge din sfera de atracție a Intellectului cosmic, care e un tobogan spre neant: “Ca să nu mă distrug din spaimă/ în fiecare secundă/ am fost lăsat să fiu/ oricine, altcineva”. El trebuie să evite amintirea revelației, “căci te-ai spulbera mai repede decât/ însuși gândul spulberării dacă ți-ai aduce aminte” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 36). Ca să nu se “sfârâme asuprit de mirare”, naratorul adoptă, rând pe rând, identitatea și amintirile șarpelui, ale ursului, ale

leului, melcului, arborelui, câinelui și pietrelor. Fiecare dintre acestea personifică o anumită dispoziție sufletească. Pentru a stinge strălucirea distrugătoare a eului geometric, poetul învie toate aceste simțiri și senzații din inconștient. Animale, plante și obiecte sunt niște sub-euri autonome, centre ale vieții psihosomatice, opuse în mod deliberat stării de trezie a conștiinței.

Nichita Stănescu numește această continuă schimbare a “măștilor”, a trupurilor, – *Metamorfozele*. Poemul cu acest titlu are un moto din Suetoniu, referitor la împăratul Claudius: “Atât de distrat era când vorbea, încât uita cine este, cu cine vorbește, în ce timp și în ce loc vorbește”. Amnezia poetului este voluntară, căci, uitând “cine este”, el iese din contemplație și se obligă să alerge prin lumile simultane, trezindu-se mereu în alt loc și în altă identitate. Pare paradoxal, dar numai această mobilitate proteiformă îi asigură identitatea cu sine. După cum am arătat, “contemplația, adică staticul firii”, e modul de a fi al celui care “din plictiseală se schimbă pe sine”; “criza de timp” este “starea firii care din oboseală/ rămâne-mbrăcată în vechea sa haină,/ în scutecul nașterii sale” (*Laus Ptolemaei*, VIII, 10). Dacă nu vrea să fie absorbit de tunelul de neant al transcendentului, poetul trebuie să circule neîntrerupt prin fapăturile imanente. “Ce căutăm noi în aceste întrupări?”, se întreabă el după o altă serie de metamorfoze în bou, lup, iepure, delfin, muscă, răspunsul final, ce îi motivează periplul, fiind: “Nu, vă zic; nu, nu,/ lumina nu este o bucurie” (*Nu, nu vă zic!*, XIX, 160). Prin metamorfoze, poetul ține în existență *Această lume de vis*, situată la antipodul lumii inteligibile construite de lumina treziei. Împreună cu iubita, el este gata să modeleze din propria carne toate fapăturile, frunzele, izvoarele, ploile, câinii, caii, iepurii, ciorile, pescărușii “ce vor fi mistuiți în gușa aerului”, în așa fel încât metafizicul să nu poată înghiți țara simțurilor, a visurilor, a somnului teluric (XIV, 120).

Metempsihoza prin avatari fito și zoomorfi este cauza crizei de timp. Cu cât parcurge mai multe metamorfoze, cu atât naratorul dispune de mai puțin timp. Depărtându-se tot mai mult de imortalitatea spiritului, el se supune tot mai mult perisabilității și efemerului. Trupul, sau trupurile sale, cunosc o eroziune rapidă. Asemeni soldatului care se “tocește” prin mărșăluire, el simte cum carnea sa se macină, se distruge, putrezește. Pentru a scăpa din roata materiei și a prelungi cât mai mult agonia existenței sensibile, eul va căuta să se întrupeze în acele ființe sau obiecte care rezistă cel mai bine curgerii infernale: osul, dinții, piatra, piramida și, pe un alt plan, cuvântul. Aceași este concluzia lui Al. Condeescu: “În logica internă a acestei spaime a destrămării și alunecării ireversibile spre neant, *lemnul, osul, piatra* și *cuvântul* concentrează esențele fizice și abstracte ale lumii devenind structuri fixe ale ordinii poetice scrâșnind în gurile devoratoare ale timpului. Cultul arborelui și al pietrelor din

atâtea poeme își află originea în reveria eternității, ca și viziunea osteologică a ființei” (XXV, 43). Pentru o mai mare acuratețe, trebuie precizat că aceste materiale durabile nu sunt esențe abstracte care asigură o imortalitate de tip spiritual, prin “belșug de timp la îndemână”. Lemnul, osul, piatra (*cuvântul* are un statut aparte) sunt substanțe sensibile; ele asigură supraviețuirea ființelor în calitate de indivizi particulari, nu de principii abstracte, ce își datorează eternitatea participării la Logos.

Supuse curgerii timpului, făpturile sensibile suferă o neîntreruptă eroziune. Părțile cele mai puțin rezistente se deteriorează, putrezesc și dispar, până când ființa se reduce la o singură componentă – scheletul: “Până la urmă rămâne doar osul;/ ce-a fost mai străin, mai înlăuntrul meu/ cuceriți-l pe el, pe gloriosul/ al cărnii și-al vinelor drept dumnezeu./ El e alb, el e neciobit, pentru că nu se vede,/ pentu că rămâne, pentru că stă și nu mișcă” (*Cântec*, VI, 150). Oasele tind în mod spontan să se elibereze de carne, ca de un balast perisabil. În evoluția spre haosul de la sfârșitul lumii, simbolizat de ocean, scheletul este singurul element anatomic ce supraviețuiește eroziunii: “Și acum, prieteni, mârâie în noi șira spinării,/ încercând să-și smulgă labele din carnea noastră/ și să alerge de una singură/ până la țărmul mării”. Făptura aceasta osteologică, schelet peregrinând prin ținuturile agoniei și descompunerii, este comparată de scriitor cu un *Ulysse* (VI, 178) ce rătăcește pe oceanul timpului.

Osul joacă un rol esențial în riturile de immortalizare. În șamanism, în timpul transeelor inițiatice, șamanul este sfărțecat de către duhurile strămoșilor, până când nu îi rămâne decât scheletul. Pornind de la acesta, duhurile îi vor replămădi un trup indestructibil. “Ne aflăm în fața unei foarte vechi idei religioase, specifică populațiilor de vânători, comentează Mircea Eliade: osul simbolizează rădăcina ultimă a vieții animale, matricea din care carnea se naște încontinuu. Animalele și oamenii renasc pe baza oaselor; ei se mențin un timp într-o existență carnală, iar când mor, «viața» lor se reduce la esența concentrată în schelet, din care se vor naște din nou”²⁴⁵. Același lucru se întâmplă în reveriile lui Nichita Stănescu: contemplându-se pe sine însuși ca schelet, el are revelația originii vieții fizice. Oasele sunt “semințele” dure, indestructibile, din care germinează carnea trupului. Osul este “mirositor a carne verde”, măduva are “gust de verde” (*Os*, X, 86), nașterea unei ființe fiind identică unei înfloriri. Chiar dacă trupul (planta) moare iarna (în regim metafizic), el renaște primăvara (în regim contingent), pornind de la semințele osteologice.

Pe scara generalității, aplicată la ființa umană, osul se află la extremitatea opusă

spiritului. Acesta există doar în spațiul abstract, sub formă eterală; osul există doar în spațiul fizic, având cea mai mică încărcătură ideatică. Osul este un *nod* substanțial perfect opac la lege: “Un os are o neverosimil de mare formă materială, cuprinzând un neverosimil de mic conținut abstract, adică numai o noțiune, noțiunea de os” (*Eminescu cel mare*, XVI, 116). Definiția lui este simetric complementară celei a sferei, care are “maximum de conținut,/ minimum de formă” (*Certarea lui Euclid*, VIII, 140). Osul nu poate fi purtător de sensuri; el nu “înghite” niciodată, nu poate fi decât eventual înghițit. Pe scara anatomică a timpului, el are cea mai lentă viteză de existență. În os, fluidul luminos s-a solidificat până la a deveni materie. De aceea, deși sunt componente ale ființei contingente (“Zic:/ carne și os,/ zic bun-simț și zic criză de timp”), susținând-o asemeni unor “cârji interioare”, totuși oasele “sunt mai prietene și apropiate pietrei” (*Câteva generalități asupra vitezei*, VIII, 18).

Dintre toate componentele scheletului, partea cea mai nobilă este craniul: “numai craniile sunt adevărate oase” (*Ulysse*, VI, 178). Concentrându-și atenția asupra craniului, Nichita Stănescu pare a reface traseul asociativ prin care interesul religios al populațiilor de vânători s-a mutat de la cultul funerar al scheletului la cultul craniului. Craniul era considerat sediul forței fizice și spirituale a omului. Ritualul decapitării conducătorilor dușmani, sau a propriilor conducători, la bătrânețe, și al conservării craniilor, urmarea preluarea și conservarea puterii acestora. Așa cum creierul și spiritul sunt încununarea evoluției unei ființe în universul inteligibil, la fel craniul este încununarea evoluției ei în universul sensibil. Toate tipurile de oase, coaste, tibii, femururi, falange, stern, clavicule, tind să evolueze spre forma craniană, pentru că toate “vor să-nconjure în ele,/ în fiecare vertebră a lor/ câte un creier”. Goethe vedea fenomenul osos originar în vertebră; Nichita Stănescu îl descoperă în craniu. În cadrul ontogenezei unui individ, toate celelalte oase sunt niște cranii neevolute. Pe de alte parte, în cadrul filogenezei, ele pot fi considerate la rândul lor niște cranii, niște *capete* ale unor serii evolutive. Cum fiecare om este purtătorul mesajului genetic al întregului șir de înaintași, se poate spune că oasele piciorului, spre exemplu, sunt “craniile strămoșilor noștri/ condamnați să fie rotulă, sau gleznă”. În fapt, craniul este singurul os “personal” pe care îl are un om; toate celelalte sunt moștenite: “O, prieteni, al nostru nu este decât osul frunții,/ toate celelalte oase nu sunt decât craniile strămoșilor noștri” (*Ulysse*, VI, 178).

Aceeași originală concepție evoluționistă îl face pe poet să-și îndrepte atenția și asupra dinților. Așa cum craniul este corespondentul material al creierului, dinții corespund ochilor.

245 Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1959, p. 205.

Cu ochii se “înghite” hrană abstractă; cu dinții se mestecă hrană concretă. Dantura este un instrument al măcinării, al eroziunii. Cronos, marele zeu devorator, are o gură uriașă, cu dinți de piatră. Intrat, după *Căderea oamenilor pe pământ*, în condiția de ființă efemeră, supusă degradării, poetul se roagă: “nu mă lăsați singur și pradă/ gurii care în loc de dinți/ are statui,/ gurii imense pe a cărei limbă de piatră/ mă aflu” (VI, 130). Statuia sau menhirul sunt transpunerea dinților în materie minerală. Mandibulele timpului sunt implantate cu menhire (ca în *Menhir*, VIII, 20, sau *Menhir*, VI, 193). Dinții sunt folosiți ca instrumente erozive datorită durității lor. În frecarea continuă a elementelor terestre între ele, rezistă materiile cele mai concrete. Dacă la scară umană, dinții sunt din os, la scară divină, ei sunt din piatră (menhire, statui). Cronos are scheletul de piatră, elementul litic fiind prelungirea în natură a celui osos.

Dan C. Mihăilescu a intuit just importanța litosferei în imaginația materială a lui Nichita Stănescu. Piatra reprezintă pentru poet o “monadă, arheon din care pornesc, nu o dată, toate celelalte elemente”. Dintr-o perspectivă genetică, criticul urmărește cum, pentru a lua alte înfățișări, imaginea obișnuită a pietrei pierde însușiri precum “muțenia”, “statornicia” sau “soliditatea” și primește în schimb valorile de “umiditate”, “matricialitate”, “căldură” și “cântec” (sens). Transformarea pietrei stă sub semnul metamorfozelor, înțelese aici ca o prelucrare de către poet a imaginilor reale în vederea integrării lor în universul simbolic. Dan C. Mihăilescu consideră că, având “obsesia mineralului”, “Nichita Stănescu nu caută să-și mineralizeze trăirile și nu încearcă să dea lucrurilor opacitate și duritate. Dimpotrivă, caută să *diafanizeze* mineralul”, să îl transforme dintr-o formă inertă într-un simbol. Alegerea pietrei ca material de construcție imaginară indică “predispoziția clară pentru fixarea puterii spirituale într-un centru dat, concentrare a forțelor necesare re-creării materiei”²⁴⁶.

Într-adevăr, piatra este elementul care îl predispune pe scriitor la reverii asupra densității materiale, a formelor sensibile. Mediul litic exclude orice manifestare a spiritului. Atunci când imaginează pietre, poetul trebuie să țină “în afară tristul gând/ neîncăput într-o pietroasă eră” (*Cântec*, V, 54). Dintre toate substanțele terestre, piatra are cea mai lentă viteză de existență: “aripile de piatră ale pietrelor/ bat atât de încet,/ încât pot smulge din ele cristale de cuarț/ ca pe niște pene dureroase” (*Transparentele aripi*, V, 100). Față de piatră, osul are o devenire rapidă: “Dacă pietrele ar fi ca oasele/ ah cum ar crește/ cum ar da degete...” (*Și dacă*, XIV, 112). Piatra este imobilă pentru că nu există în timp, ci numai în spațiu. Cronos nu

²⁴⁶ Dan C. Mihăilescu, *O poetică a mineralului*, în *Luceafărul*, nr. 18/1978.

are putere asupra ei, piatra nefiind alterată de trecerea eonilor. În ea, diviziunile duratei își pierd semnificația: nici o mișcare sau transformare nu mai poate deosebi trecutul de prezent sau viitor. În interiorul pietrei, timpul încetează să curgă. Secunde—fotoni devin cristale minerale: “Aici în pietre unde totul este dur,/ unde timpul poate fi pipăit,/ unde trecutul pare a nu exista,/ unde viitorul nu poate fi imaginat,/ se află sala tronului” (*Transparentele aripi*, V, 100).

Pietrele revelează oamenilor “puterea, duritatea, permanența. Hierofania pietrei este o ontofanie prin excelență: înainte de toate, piatra *este*, rămâne mereu ea însăși, nu se schimbă, îl *impresionează* pe om prin ceea ce are ireductibil și absolut și, făcând aceasta, îi dezvăluie, prin analogie, ireductibilitatea și absolutul Ființei. Surprins printr-o experiență religioasă, modul specific de existență al pietrei îi dezvăluie omului *existența absolută*, dincolo de Timp, invulnerabilă în fața devenirii”²⁴⁷. Pe baza unor asemenea raționamente subliminare, Nichita Stănescu vede în piatră un model de existență individuală veșnică. Vitrificării metafizice, care urmărește transformarea omului în lumină, îi este opusă pietrificarea, mod de încetinire la limita maximă a vitezei de existență. Coborând în mediul litic, fantezia se coagulează, obiectele mentale se pietrifică, ca într-un film imobilizat pe ecran: “Raid în interiorul pietrelor,/ în structurile fixe./ Mă rog pentru plictiseală, pentru spleen,/ pentru mișcarea atât de înceată/ încât orașul să aibă-n el solemnitatea de lemn/ a unei table de șah,/ iar sunetele să fie atât de rotunde, încât/ să poată fi culese din aer, cu mâna,/ și de săgeata în zbor, păianjenii să-și fluture leneș/ plasele lor de o geometrie lipicioasă” (*Raid în interiorul pietrelor*, VI, 144). Piatra reprezintă o “sinteză geologică a timpului” (*Prefața* la XVII, p. XIV). Secunde mineralizate se transformă din cuante de energie luminoasă în cuante de spațiu. În pietre, timpul se transpune integral în spațiu.

Pietrificarea descrie starea de stingere de conștiinței și de contopire cu sinele fizic. Experiențele mentale pe care spiritul încetează să le mai anime se mortifică și cad în substanța inertă a uitării. Lucrurile uitate alcătuiesc o litosferă în expansiune: “Uită-te cum trec secunde/ ca o armată!/ Și piatra crește în continuare/ din amintirile noastre” (*Uită-te și uite-mă*, XXII, 9). Viitorul, prezentul și trecutul, de pe axa timpului, au drept corespondent cerul, suprafața pământului și adâncurile subterane, de pe axa spațiului. Anabaza, spuneam, este o pro-tensiune, o tensiune spre viitor, ce se hrănește din energii sublimite și are drept mediu aerul cristalin și eterul astral. Catabaza, ca re-tensiune, se hrănește din energii devitalizate,

mineralizate. De aceea, Nichita Stănescu își imaginează trecutul ca pe adâncul pământului, strămoșii morți fiind făpturi pietrificate înotând prin stâncă.

Pietrificarea urmărește să opună spiritului volatil un trup masiv și greu. Mai mult, ea are drept scop scoaterea definitivă a naratorului din regimul timpului, care, sub forma crizei, provoacă eroziunea cărnii. Poetul își dorește un trup indestructibil, confecționat din material litic. O ființă este eternă doar atunci când are duritatea pietrei. De aceea, fiecare făptură își “testează” rezistența la degradarea temporală prin comparație cu piatra: “Tu, copacule, îmi arăți frumosul/ cel mai frumos de pe tine,/ mirosul tău mi-l arăți/ și mă întrebi bine mirositorule:/ Crezi tu că seamănă cu o piatră, crezi tu?” (*Arătarea pietrei*, XIV, 105). Dintre toate metamorfozele contingente, poetul își va pune cele mai mari speranțe în pietrificare. *Cântec lent* (XIV, 50) face o trecere în revistă a loturilor de ființe terestre și a avantajelor oferite de fiecare eului proteic care dorește să li se identifice. Făpturile zoomorfe (“câine, iepure, cal, taur...”) îi prilejuiesc poetului coborârea în prezentul senzațiilor și instinctelor. Cele fitomorfe (“iarbă, floare, ghindă, strugur”) îl proiectează în trecutul personal, în amintiri și visare. Cele litomorfe – în trecutul atavic, într-un inconștient masificat, ce a căpătat densitatea lucrurilor. Transformându-se în piatră, poetul își reifică spiritul. O statuie este “un om/ în care alt om/ și-a băgat mâna/ ca într-o mânășă/ și l-a întors pe dos/ ca pe o mânășă!” (*Piatra*, XXII, 20), este adică un om al cărui suflet a fost scos în afară, în mediul natural, și transformat în obiect fizic. El încetează a mai fi o “pată de sânge/ care vorbește”, deci un lichid agonic, supus curgerii heracliteene, și devine un material imobil și atemporal. Pentru a comunica cu astfel de ființe spirituale pietrificate, poetul trebuie să se transpună în ritmul lor mineral de existență: “Sânge de piatră/ scris în 19/ hieroglife!/ Numai cu/ mâna de piatră/ a nașterii mele/ aş putea să-ți iau/ pulsul!” (*Cele 19 hieroglife ale lui Bogdan Bogdanovici*, XXII, 13).

Sculptorul este un demiurg teluric, care modelează ființe din materia cea mai densă. Într-o proiecție divină a propriului sine, poetul simte munții ca fiind “o lacrimă de piatră/ a inimii mele de piatră” (*Bocet*, XXII, 22). Munții sunt creația zeului materiei, ce domnește în “spațiul natural”. Sculptori ca Brâncuși și Bogdan Bogdanovici sunt pentru Nichita Stănescu demiurgii “spațiului artificial”, pe care îl modelează ca pe un relief stilizat: “De la Piramide încoace/ n-am mai văzut munți sculptați!/ Ce faceți voi cu munții?” (*Doi*, XXII, 16). Prin piramide, varianta artificială a munților, umanitatea iese în afara timpului. Omul care

247 Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, București, 1992, p. 145.

construiește piramide amenajează piatra pentru a-și face din ea un trup indestructibil. Poetul renunță la pulsul animal al sângelui, la țesuturile vegetale ale cărnii sale, pentru a ajunge la o *Armonizare* cu ritmul de existență infinit de lent al litosferei. Pietrificarea reprezintă o mumificare a funcțiilor interne, prin care trupul se transformă într-un cristal mineral: “Intrare în cuburi, în piramide/ directă și simplă și deodată,/ în care scheletul cu oase livide/ nu mai sprijină vinele/ la capăt cu inima-nclinată,/ nici trupul nostru ritmic, cu gura/ dințoasă, deschisă ca un vârtej împietrit/ la locul unde-și sfârșește arhitectura/ creierul albastru, hitit” (IX, 183).

În mai multe rânduri, Nichita Stănescu s-a oprit asupra piramidei ca simbol al veșniciei atemporale. În *Cartea de recitare*, el arată că “piramidele nu au semnat altceva decât o dorință de a imita piatra și cristalele. O dorință de a fi într-un timp mai lent. Dorința văzută cu ochiul și pipăită cu mâna de a opri timpul” (XV, 73). Datorită materialului litic din care sunt făcute, piramidele permit reificarea timpului. Ca și piatra, ele au cea mai lentă viteză de existență, acoperind în lungime întreg eonul contingent: “Piramidele au însemnat viteza cea mai leneșă,/ privirea cea mai lungă./ O mumie de faraon e o bucată de piatră./ Faraonul de carne a văzut Egiptul/ Faraonul de piatră vede Cosmosul” (*Câteva generalități asupra vitezei*, VIII, 18). Piramida este un monument funerar cu rol soteriologic. Intrat în cronotopul ei mineral, naratorul suferă o alchimie organică care îl precipită într-un cristal. Ființele mumificate au un trup imortal, sunt niște “hieroglife vorbitorare/ pe piramida de granit” (*Polul istoric*, VII, 44). Piramidele, ca și statuile, sunt corpul litic al omului înveșnicit, și prin aceasta sunt superioare pietrelor, care reprezintă doar materia anorganică atemporală. “Ca dimensiune, piramida este culmea spirituală a pietrei” (XXVII, 379). Ea este un trup modelat în piatră în așa fel încât să poată servi drept receptacol sufletului ce vrea să iasă din “criza de timp”.

Trup nepieritor pentru suflet, simbolul piramidal reprezintă cheia de boltă care reunifică cele două regimuri imaginare. Având aceeași valoare arhetipală ca și arborele cosmic, piramida face joncțiunea între immanent și transcendent. Cel puțin trei sunt însușirile care îi conferă acest rol unificator. Primul este indestructibilitatea. Grație materialului litic, piramida iese în afara neîncetatei curgeri a timpului contingent și câștigă statut de eternitate. Lipsa totală a timpului (atemporalitatea) piramidei se întâlnește cu “belșugul de timp” al Marelui Zeu, în ideea de veșnicie. Piramida este trupul indestructibil al Zeului (Intellectul divin) nemuritor. Al doilea, este valoarea ei de *axis mundi*. Înălțimea piramidei este coloana infinitului, pe unde imanentul urcă și transcendentul coboară unul spre altul. Spre deosebire

însă de coloana infintului, piramida nu este un vector pur, care indică o direcție în univers, ci este universul însuși.

Aceasta este cea de-a treia valoare: piramida unifică simbolurile geometrice ale cerului și pământului, centrul (cercul) și pătratul. Piramida este construită din elementul cel mai dens și opac, “cel mai temeinic în mister”, prin a cărui concretețe legea nu poate străbate, și anume elementul mineral. De aceea, baza ei este un pătrat, figura specifică a lumii contingente, ce rezumă dimensiunile acesteia (“Pătratul reprezintă Nord-Sudul și Est-Vestul primar”). Dar muchiile ce pornesc din colțurile acestui pătrat converg spre un punct unic, cu valoare de centru – vârful piramidei. Urmând linia ascendentă a muchiilor, pătratul se reduce la cercul concentrat, care e punctul. Acesta este procesul pe care Ion Barbu îl numea *exhaustie*, sublimarea fenomenelor în esențe. De-a lungul muchiilor centripete, materia se abstractizează treptat, pentru a dobândi în final simplitatea generalului. Vârful și baza piramidei sunt Unul și multiplul, ca principii complementare ale lumii. Concluzia acestui text programatic, *Soclu pentru punct*, este că abstractul nu ființează în sine, ci numai grație concretului. “O imensă temeinicie de piatră se trebuia întruchipată în piramidă pentru a susține punctul culminant din vârful său”. Spiritul are nevoie de materie pentru a-și câștiga dimensiunea sacră: “Piramida ni se relevă ca un soclu pentru statuia punctului” (XXVII, 259).

Transpunând aceste speculații metafizice la nivel spiritual, piramida apare ca un simbol total al sufletului poetului. Baza piramidei se află în psihismul inconștient, cu marea sa varietate de manifestări, senzații, instincte, amintiri, visuri, sentimente, afecte, etc. Vârful piramidei, centrul unic care domină tot peisajul de dedesubt, este eul conștient. Atunci când pulsuniile inferioare urcă de-a lungul muchiilor spre vârf, ele suferă o decantare și purificare progresivă. În momentul în care ating vârful, ele provoacă o scânteie spirituală – revelația. Prin arta înălțării piramidelor, Nichita Stănescu descrie o tehnică interioară de captare a impulsurilor subliminale și de transfigurare a lor în iluminare divină: “Dacă creezi baza piramidei și alcătuiești bine unghiurile ei, vârful piramidei cel cuprins de un glob de lumină, [...] deci vârful piramidei, cum ziceam, revelația să-i zicem în cazul de față, se declanșează cu o viteză uluitoare”. Iluminarea nu ia naștere decât prin reintegrarea totală a ființei, în toate laturile ei, trup și spirit. Piramida este imaginea care descrie modul în care se produce “acel salt instantaneu și lucid care pune în echilibru adevărul interior cu cel obiectiv. Ea nu are timp, nu are spațiu, ea e simultană cu începutul și sfârșitul timpului și simultană cu orice punct din univers” (XXVII, 135).

TRANSFIGURAREA ÎN CUVÎNT

“Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul”

Periplul poetic se apropie de sfârșit. Străbătând orizontul terestru, naratorul a descoperit materia și trupul, condiții ale individualizării. De-acum, orice căutare soteriologică nu mai poate ignora condiția corporală a omului. Înălțarea metafizică este o soluție incompletă, deoarece ea se face cu prețul decorporalizării și al impersonalizării. Pentru ca spiritul să supraviețuiască în calitatea sa de monadă, el trebuie să ia cu sine în eternitate și trupul, altfel se evaporează în neant. Poetul este în căutarea unui corp indestructibil, care să reziste eroziunii timpului. Reveriile osteologice îl conduseseră pe Nichita Stănescu la elementul litic, ca material ideal pentru a-l înfrunta pe Cronos. Modelul era oferit de Egiptul antic, ce își îmbălsăma faraonii, pregătindu-i să străbată veșnicia întrupați în piramide. Totuși, poetul nu se va opri la piatră, continuând să testeze și alte materiale neerodabile din care să-și confecționeze un corp nemuritor. Aceste materiale sunt sustrate schemei lor specifice, animația, și remodelate într-o perspectivă soteriologică. Avatarul final al ciclului metamorfozelor, al *samsarei*, va fi *cuvântul*.

Înainte însă de a descrie acest corp indestructibil, jumătate materie, jumătate spirit, mai trebuie cercetat modul în care au loc metamorfozele, puterea care îl face pe poet să transmigreze dintr-o întrupare în alta. În capitolul anterior, arătam că metempsihoza are menirea de a împiedica contopirea cu Marele Tot. Asumând mereu alte identități, poetul face imposibilă starea de contemplare care ar aduce revelația neantului. “Puterea care animă” universul inteligibil, provocând transcenderile repetate și evoluția în trepte, este o forță de respingere: dorința poetului de a se rupe din spațiul natural, din Fizică. Puterea din universul sensibil va fi, prin contrast, o forță de atracție, menită să refacă unitatea trup-suflet. Empedocle imaginase un astfel de cosmos pulsatoriu, în care erele de disociere, guvernate de *neikos* (vrajba), alternau cu cele de sinteză, guvernate de *filia* (iubirea). În lumea lui Nichita Stănescu, al cărei tipar cosmologic îl urmează pe cel al lui Empedocle, cele două forțe antagonice, ce modelează alternativ plasma imaginară, sunt *ruptura*, formă de manifestare a “treziei” conștiinței, și *iubirea*, formă de manifestare a “somnului” acesteia.

Erosul, ca atracție universală, este o forță ce stă la baza tuturor schemelor contingente,

catabaza, animația, înșiruirea, metamorfozele. “Izgonirea oamenilor din rai”, deci căderea din metafizic, are o semnificație sexuală. Rupându-se de Intellectul divin, omul intră în câmpul de gravitație al sentimentelor, al instinctelor, al Libidoului. În analiza lui Gilbert Durand, imaginația omenească tinde să eufemizeze angoasa căderii legând-o de descoperirea actului sexual, astfel că “teroarea de nestăvilit provocată de prăpastie s-ar minimaliza într-o ușoară teamă de împerechere și vagin”²⁴⁸. La rândul ei, animația contingentă poate fi explicată prin corelația simbolică, explorată de Gaston Bachelard, între actul sexual și producerea focului prin frecare²⁴⁹. Cu alte cuvinte, daimonul, ca principiu ignic, este totuna cu zeul Eros. Dacă îngerul îl îndrumă pe om spre Unul divin, daimonul îl atrage în regimul multiplicității, împingându-l la procreație. Activitatea erotică stă la baza înșiruirii ființelor contingente în lanțuri de părinți și urmași. Și tot erosul explică, în mitul platonician al androginului, ciclul metempsihozelor ca pe o serie de reîntrupări ale celor două jumătăți sexuate în vederea refacerii întregului. Iubirea este forța de atracție ce îi adună într-o singură ființă pe îndrăgostiți și tot ceea ce simbolizează perechea lor: spirit–trup, sus–jos, metafizic–contingent.

Cel mai adesea, la Nichita Stănescu iubirea este un prilej de metamorfoză, de părăsire a propriului corp și “mutare” în altcineva. Îndrăgostindu-se de o altă ființă, poetul învață de fapt să locuiască un alt trup. Erosul are, aici, mai mult sensul de *agapé*, de comuniune în spirit de tip angelic, asexuat, decât de relație sexuală, fizică, între îndrăgostiți. Pseudo Dionisie Areopagitul descrie puterea ek-statică a iubirii mistice astfel: “marele Pavel, pătruns de iubirea divină și purtat de puterea ei extatică, a spus aceste cuvinte divine: Trăiesc... dar nu mai trăiesc eu, ci Hristos trăiește în mine (*Galateeni*, 2,20). Căci cel care este într-adevăr pătruns de iubire și pe care iubirea îl face să iasă din sine, nu își mai trăiește, după cum s-a spus, propria viață, ci viața multiubită a celui pe care îl iubește”²⁵⁰. Asemeni unui duh în căutare de trup, poetul “daimonizează” ființele de care se îndrăgostește. Metempsihoza este pentru el o *Ars amandi*: “Vreau să fiu el./ El vrea să fie arbore./ Arborele vrea să fie câine./ câinele vrea să fie pasăre./ Pasărea vrea să fie piatră,/ piatra vrea să fie pește./ Peștele vrea să fie nour,/ norul vrea să fie câmpie./ Câmpia vrea să fie cal,/ Calul vrea să fie iarbă”, pentru ca versul final să închidă ciclul între primul și ultimul avatar: “Vreau să fiu iarbă” (XIV, 60).

²⁴⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 142.

²⁴⁹ Iată ce scrie Jung pe această temă: “Dacă e adevărat că, pentru a produce focul, este suficientă puterea și perseverența unui adult, exercitată asupra unei materii potrivite, nu ne înșelăm prea mult atribuind originea focului unei acțiuni cvasi onaniste asupra unei materii oarecare”. *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 150.

²⁵⁰ Pseudo Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine*, în *Patrologie grecească*, vol. III, 712 A.

Iubirea este o stare care obnubilează luciditatea conștiinței. Mare parte a poeziilor stănesciene de dragoste sunt expresia unei transe euforice, a unei stări de grație. O anume imponderabilitate, diferită de cea anabazică, anulează autocontrolul imaginar, eliberând eul poetic de sub constrângerile propriilor convenții simbolice. Atunci când scrie poezie erotică, Nichita Stănescu își permite o anumită libertate ludică în raport cu efortul de construcție a unui univers poetic riguros. Simularea mentală a stării de îndrăgostit eliberează o infuzie de energie, care activează cei mai ascunși centri psihici și determină o inflorescență interioară. Universul pare scăldat dintr-o dată într-o altă lumină, ca și cum ar fi fost străbătut de un flux magic. Făpturile se pun în mișcare, atrase spre eu de o gravitație irezistibilă. O irizație aurorală înconjoară obiectele, creând senzația unui început de lume. O nouă viață pare a începe, într-un regim feeric, în care lucrurile se întretes oniric. Poetul redescoperă pentru o clipă ingenuitatea primei copilării, în centrul căreia pulsează mitul paradisului. Atmosfera de basm erotic dă multora dintre poeziile lui Nichita Stănescu o iluminare ascunsă. Iată *Vârsta de aur a dragostei*: “Măinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc.// E un sentiment dulce acesta,/ de trezire, de visare” (II, 210).

Sub suflarea misterioasă a lui Eros, cele mai timide fantasma capătă imediat ființă. Natura începe să pulseze în ritm uman, devenind o antenă receptoare a freamătului afectiv: “Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape” (*Leoaică tânără, iubirea*, II, 22). Fluxul și refluxul mării sau al vegetației reproduc mișcările cardice. Accelerând cursul sângelui, intensificând arderea vitală, iubirea provoacă incandescența ființei. După cum am arătat, Nichita Stănescu folosește polarizarea romantică a rațiunii și a sentimentelor pentru a construi alegorii termice ale stărilor sale de spirit, gradate între frig și foc. Iubirea îi conferă îndrăgostitului imunitate la mușcătura gerului metafizic. Chipul iubitei emană o căldură penetrantă, care iradiază în întreg peisajul mental și topește castelele de gheață ale rațiunii: “Apărea în stele dințate/ chipul tău de atunci, numai contur./ Noptile mele, în nopțile mele./ Stam lungit pe zăpadă, privirea/ îmi hoinărea printre cetini, în jur,/ și nu-mi era frig. Dimpotrivă,/ abuream tot ca o pâine albă./ Stelele mă priveau curioase./ O, tu, carne a mea visătoare,/ o, voi, fosforescentelor oase!// Tot viitorul călătorea, călătorea,/ de sus, de sub norii cei nevăzuți,/ pe fulgii cei albi, căci ningeă,/ dragostea mea i-apăsa, apăsa,/ și ei mi se topeau în răsuflare” (*Visul unei nopți de iarnă*, II, 27). Visul erotic aprinde focul contingent din centrul omului, iar acesta începe să se scufunde apocaliptic, topind banchizele lucidității, spre fundul pământului, unde se află miezul de lavă

al lumii sensibile.

Dispoziția psihică subiacentă acestor reverii, opuse *contemplării* metafizice, este *mirarea*. Erosul revigorează toate funcțiile ființei și aceasta pare să se nască a doua oară. Prin lentila măritoare a euforiei, poetul redescoperă lumea, făcând-o să renască odată cu el. Primele două volume ale lui Nichita Stănescu, *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor*, creează o inimitabilă senzația de prospețime și de mirare în fața universului grație unei percepții erotizate, prin care poetul reușește să alunge tenebrele unui trecut apăsător. Iubirea este, în acest univers poetic, o forță cosmogonică, din care se revărsă nestăvilit imagini și fantasmе. Din aceste nebuloase onirice în formare, poetul modelează, ca un alt Pygmalion, chipul iubitei sale, al Galateei, zeiță a lumii sensibile: “Parcă într-o zi un soare/ ce-l lovisem cu privirea/ își trânti rotundul aur/ și veni atât de aproape,/ că-l răcii cu răsuflarea,/ cu privirea modelându-l/ într-o tânără femeie/ aromită, visătoare” (*Dansul*, II, 86).

Iubirea creează o tensiune de contopire între îndrăgostiți, fiind o formă de comunicare esențială între ființe. “A iubi înseamnă întrucâtva a fi aidoma, a împărtăși. Ce neasemuit sună în sfânta limbă a noastră sensul comunicării: a împărtăși” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 76). În jurul iubiților apare un câmp de forță, care determină căderea lor unul spre celălalt. Distanța dintre ei se vacuizează, tensiunea atractivă eliminând orice corpusculi străini. Prin expulzarea obiectelor, depărtarea dintre îndrăgostiți devine nulă: “Când ne-am zărit, aerul dintre noi/ și-a aruncat dintr-odată imaginea copacilor, indiferenți și goi,/ pe care-o lăsa să-l străbată.// Oh, ne-am zvârlit, strigându-ne pe nume,/ unul spre celălalt, și-atât de iute,/ că timpul se turti-ntre piepturile noastre,/ și ora, lovită, se sparse-n minute” (*Îmbrățișarea*, II, 25).

Iubirea provoacă un proces de omogenizare a îndrăgostiților. Trupurile și sufletele lor se organizează pe linii convergente, ce își vin în întâmpinare. Adeseori, poetul pare a migra cameleonice spre imaginea iubitei: “Nu cum sunt eu sunt eu/ ci cum ești tu sunt eu/ un fel de tu sunt eu/ pe care nu l-ai mai lăsat să fie eu” (*Orație de nuntă*, XVIII, 203). Prin iubire, ființa iese în afara limitelor sale trupești, fără însă ca prin aceasta să-și piardă condiția corporală și să se evaporeze în neant. Iubiții se contopesc până la identificare, ajungând să conviețuiască în același spațiu psihofiziologic. Maleabilizate de eros, constituțiile lor trupești se suprapun și se completează într-o figură unică, de androgin: “Fără de margine și limpezi/ noi doi eram/ Nimica, nimica nu ne despărțea/ pe noi doi/ orice privire deodată/ prin noi doi trecea/ umărul tău era mâna mea/ ochiul meu era umbra ta/ respirarea ta era/ inima mea/ glezna mea era/ geana ta/ gura ta era vederea mea/ nara mea era/ coasta ta” (*De aer prea mult*, XIX, 194).

Dublu al eului, iubita este ceea ce Jung ar numi *anima*, personificare a trăsăturilor feminine din inconștientul bărbatului. Iubitul și iubita, eul lucid, masculin, și eul visător, feminin, sunt cei doi poli ai psihismului creator. Fiecare e condus de un alt vector, unul ascendent și altul descendent: “Ce bine că ești, ce mirare că sunt!/ Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt” (*Cântec*, II, 45). Prin cuplul de îndrăgostiți, poetul desfășoară în simultaneitate două stări de spirit ireconciliabile. Iubirea reușește să provoace hermetica *conjunctio* între sus și jos, între eul intelectual și eul senzitiv. Erosul cosmogonic anulează ruptura dintre cele două regimuri imagine, armonizând spiritul cu materia. Abia după această reintegrare psihică, poetul va găsi o soluție căutării sale soteriologice, căci avatarul indestructibil care trebuie să-i garanteze nemurirea nu poate fi nici o entitate pur spirituală, dar nici o faptură exclusiv materială, ci o ființă cu două naturi, cu un suflet astral și un trup nepieritor: cuvântul. La modul literal, poetul va putea spune că *iubirea* dă naștere *cuvântului*. Hierogamia Marelui Zeu uranian cu Galateea, zeița chthoniană, are drept fruct pe Euphorion, poezia.

Reveriile stănesciene pe tema cuvântului au suscitat cele mai multe intervenții critice, probabil datorită modei poststructuraliste (textualiste) a anilor 70-80. Înainte de a merge mai departe, trebuie făcută distincția între două posibile perspective în a aborda *cuvântul* stănescian, una poietică și alta de fenomenologie a imaginarului. Din perspectivă poietică, cuvântul are valoarea unui instrument lingvistic. Analizându-i modul de funcționare, se poate defini poetica lui Nichita Stănescu, subiect asupra căruia ne-am oprit în capitolul introductiv. Din perspectivă fenomenologică, cuvântul nu mai funcționează ca un semn lingvistic, ci ca un obiect imaginar, la fel cu toate celelalte fapte plătuite de poet, pasărea, îngerul, daimonul etc. “Stadiul poetic [adică trecerea de la teorie la poezie], scrie Nichita Stănescu, este atins numai în momentul în care cuvântul poate fi imaginat” (*Fiziologia poeziei sau despre durere*, XX, 166). Cuvântul ca *noțiune* nu are consistență imaginară. Pentru a fi surprins pe ecranul fanteziei, el trebuie să devină o *image*, să capete o prezență sensibilă, la fel cu celelalte figuri și personaje. “Pentru poet, cuvintele au consistență și răsunet independent, ele sunt adevărate obiecte cosmice”, scrie Mircea Martin²⁵¹. Uzând de puterea fanteziei sale de a plasticiza abstracțiunile, Nichita Stănescu face din cuvânt o ființă vie, cu trup și suflet, un

²⁵¹ Mircea Martin, *op. cit.*, p. 21.

personaj ce joacă un rol crucial în aventura narată de *epica magna* a operei.

Primele apariții ale cuvântului pe scena universului imaginar sunt vagi și nesigure, el părând mai degrabă o fantomă decât un obiect consistent. Dacă aproape toate celelalte simboluri dețin de la bun început o imagine sensibilă proprie, i-mediată, cuvântul coboară din spațiul abstract al ideilor nonfigurative. Este greu de calculat dificultatea efortului creator depus de poet pentru a-l percepe vizual și a-i da o întrupare. Naratorul pare a încerca să capteze o ceață de lumină pentru a forma din ea un obiect material: “Verbele nebune aleargă după tine,/ și respirația ninsorii le scrie în aer.// [...]// Verbele nebune/ au o auroră a lor boreală/ care poate fi zărită,/ aleargă, aleargă tot timpul/ și te-nconjoară și se subție/ în jurul tău”. În interiorul universului imaginar, voința creatoare a poetului se manifestă precum schopenhaueriana voință de viață, care împinge lucrurile în existență. Pentru a ființa, cuvintele trebuie să se rupă de demiurgul vorbitor și să-și cucerească o realitate autonomă. Asistând la desprinderea cuvintelor de sine, poetul se simte asemeni unui zeu părăsit de creaturile sale: “Glasul meu nu mai are/ nici o putere asupra lor./ Verbele nebune/ își urmează singure destinul” (*Verbele nebune*, III, 57).

Energia care dă naștere cuvintelor este de origine erotică. Dorința celor doi îndrăgostiți de a comunica unul cu altul este atât de mare, încât vorbirea lor capătă o densitate materială. Cuvintele trec prin câmpul erotic asemeni unor făpturi invizibile printr-un nor de vopsea, ce le pune în evidență conturul și forma: “Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă./ Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte și înapoi./ Vârtejul lor putea fi aproape zărit”. Emanatie a eului, depinzând de puterea ipostaziantă a iubirii, vorbirea repetă filogeneza naturii: “Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput” (*Poveste sentimentală*, II, 47). Critica a subliniat aici autonomizarea logosului față de referentul său natural: “Teoretic, în poezia lui Nichita Stănescu condiția de entitate emblematică pe care o au cuvintele în raport cu obiectele este anulată. Limbajul devine sau tinde să devină o realitate de sine stătătoare, alcătuind o lume paralelă și, dinamic, opusă celei reale”²⁵².

“Poezia scrisă constituie un fenomen în sine, o existență în sine, odată creată având un destin independent de emițătorul cât și de receptorii ei”, meditează autorul *Necuvintelor* (*Fiziologia poeziei sau despre durere*, XX, 167). Dobândind un trup, cuvintele devin aidoma

²⁵² Lucian Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, Editura Facla, Timișoara, 1977, p. 123.

obiectelor reale. După cum reiese din dialogurile cu Aurelian Titu Dumitrescu, poetul a avut revelația condiției materiale a vorbirii în momentul în care a învățat să scrie. Transpunerea grafică a sunetelor reprezintă “obiectualizarea, adică transformarea în obiect a cuvântului”. Descoperirea i-a provocat un traumatism, însoțit de o inhibiție de protecție: “Când am aflat că ceea ce se vorbește poate fi scris, adică redat vederii, m-am speriat ca și cum aș fi emis pe gură animale, îngeri și alte fapteuri. Evident că am început să mă bâlbâi și, bineînțeles, am rămas repetent” (XXVII 26). Copilul rămâne repetent într-ale demiurgiei lingvistice, speriat de puterea vorbirii de a crea fapteuri concrete. Un alt scriitor care și-a reconstruit o autobiografie mitizată, Lucian Blaga, povestește că își amânase și el exercițiul Logosului până la vârsta de patru ani, preferând să-și aștepte maturizarea în tăcerea Increatului.

Mai târziu, naratorul acestei biografii esențiale va depăși spaima pe care i-o provoacă vorbirea și va începe să experimenteze harul cu care a fost dăruit. Erosul îi va furniza suflul divin cu care să dea viață materiei inerte a limbii. Împreună cu iubita, el începe să plăsmuiască ființe verbale: “Uită-te cu un colț de sprânceană/ cum iau naștere cuvintele pe buzele mele,/ asemenea lumii din marea vicleană.// Fiece cuvânt care-l spun e un trup străveziu/ de bărbat, de femeie,/ e-un șir unduit tăind în două/ gheața unui deșert cu scânteie”. Cuvintele pot să străbată “deșertul” înghețat al idelor, fără a se dizolva în acestea. Trupul lor le face capabile să reziste la presiunea neantului.

Prin faptul de a avea un trup material, cuvintele țin de regimul contingent. Seria literelor este complementară față de seria numerelor, ultimele fiind entități imateriale, integrabile în lege, în timp ce primele au fiecare o personalitate ireductibilă. Cifrele se însumează într-o sumă unică – aleph (infiniul), pe când literele se înșiruie în cuvinte și fraze. Categoriile prin care Nichita Stănescu distinge modul de existență al celor două serii și, prin ele, al celor două regimuri, sunt cantitatea și calitatea: “Litera, calitate absolută, alăturată literei, niciodată nu naște cantitate, ci numai vis, ci numai sens. Unicitatea alăturată unicității naște unicitate” (XX, 175). Se știe că, în logică, singularul este echivalent generalului. Literele reprezintă indivizi cu o personalitate specifică, ce nu se pot substitui între ei. Universul sensibil este condus de o logică a calității și de aceea poetul face *Lauda abecedarului și detestarea aritmeticii*. El este nevoit să înlocuiască sistemul numeric din universul inteligibil cu sistemul literal, pentru că nu mai caută *adevărul* rațiunii ci *realul* bunului simț: “Detest aritmetica învățată de mine pentru că ea își propune un adevăr. Adevărul adevărat mi se pare a fi de natură calitativă, adică unic, adică pasionant”.

Operațiile calitative țin de ceea ce Nichita Stănescu numește o *Altă matematică*, pe care

am pomenit-o într-un capitol anterior. Spre exemplu, “ $1+1=2$ nu este un adevăr, ci este o posesiune [...]. $1+1=1+1$ e onestitatea calității. Un steag + un vultur = un steag + un vultur. 1 nu are fericirea tristă a literei” (XX, 176). Adunarea este o operație neantizantă, prin care se anulează personalitatea ființelor însumate. Ea ține de regimul lui *a avea*, posesiunea fiind modul de existență al ființei–pentru–sine. “Numai ceea ce nu este poate poseda. Nu se poate poseda decât ceea ce nu este” (*Adnotări pe marginea ideii de posesiune*, XX, 339). Ființele–în–sine au ca mod de existență verbul *a fi*, de aceea “literă de literă nu creează un întreg, ci un cuvânt, adică un sens” (XX, 176).

Trecând din regimul inteligibil în cel sensibil, scriitorul trebuie să traducă matematica științifică în *Matematica poetică*. “Renunțăm, deci, să ne exprimăm în cele zece cifre și o luăm de la capăt, folosind sistemul mai complex de cifre, numite litere, cu care vom face ecuații și amestecuri savante. Fiecare cuvânt, dacă l-am scrie cu cifre, iar nu cu litere, și-ar găsi corespondența într-o ecuație”. Algebra literală, ce folosește literele alfabetului ca pe cele zece cifre ale sistemului zecimal, servește la scrierea ecuațiilor sufletului și sentimentelor, așa cum algebra numerică descrie operațiile intelectului. Matematica și literatura sunt două discipline echivalente: “Literale sunt totuna cu cifrele. Fonemele sunt totuna cu simbolurile. Matematica, prezentată în secolul nostru drept știința științelor, e în realitate o religie. E de fapt poezia dură. Poezia poeziei poeziilor”. (*Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică*, XX, 314). Ion Barbu visase și el la reunificarea geometriei și a poeziei în starea de “extază”.

Cifrele sunt entități spirituale, literele – entități corporale. Cabala și esoterismul islamic postulasera de mult o asemenea distincție: “Află că tainele lui Dumnezeu și obiectele cunoașterii sale, realitățile subtile, ca și cele dense, cele de sus și cele de jos, sunt de două feluri: numere și litere. Secretele literelor stau în numere și epifaniile numerelor stau în litere. Numerele sunt realitățile superioare, aparținând entităților spirituale. Literele aparțin cercului realităților materiale și devenirii”²⁵³. Nichita Stănescu contrastează cele două serii chiar pe această temă a opoziției esență–fenomen: “Îl opun pe A lui 1./ Nori peste semne” (*Descrierea lui A*, XVIII, 6). 1, cap al seriei numerelor, are transparența *semnului*; A, cu care începe seria literelor, are opacitatea *nodului*. A este prototipul tuturor literelor, așa cum Unu este prototipul cifrelor. Cabala speculează mult asupra corespondenței biunivoce a literelor cu cifrele, aleph fiind deopotrivă prima literă a alfabetului ebraic și prima cifră a aritmeticii. A

este “steaua cuvântului”, echivalentul stelei polare din constelația metafizică. A este polul contingent, ce corespunde lui aleph, ochiul demiurgic. Prin A, “templu al cuvântului”, trece axul lumii sensibile.

Litera pare a fi așezată în ochiul ciclonului reprezentat de zbaterea contingentă. Deși are un trup sensibil, focul nu o consumă. În timp ce ființele se erodează în combustia agonică, din flăcări ies purificate literele: “Mâna mi se ardea/ până când nu mai era./ Ochiul mi se orbea/ de nu mai vedea./ Inima mi se-nfunda/ în tot ce era./ [...] Nu 1, ci A,-/ îl știți voi pe A,/ murdarul de A,/ luminosul de A” (*Cățărarea pe o rază*, XVIII, 135). Cuvintele sunt tot ceea ce supraviețuiește omului. Ele seamănă prin aceasta cu oasele, dar sunt chiar mai rezistente decât acestea: “dintre organele trupului uman singurul organ al ființei este cuvântul. Vom adăuga, afirmând că el (cuvântul) este partea cea mai solidă, cea mai neperisabilă a trupului uman” (*Avatariile bunului simț*, XX, 109). Din acest punct de vedere, cuvântul este omolog pietrei. Amândouă sunt în afara curgerii heracliteene, alcătuind un fel de ferestre opace în zidul transparent al timpului: “Timpul, ce zid insesizabil/ cu ferestre de piatră!/ [...] Timpul, ce zid de verbe/ cu o fereastră dintr-un bloc de piatră!” (*Clepsidra*, XXVI, 274). Ele se pot substitui reciproc, piatra fiind un cuvânt în stare embrionară, care nu s-a dezvoltat deocamdată în vorbire: “Piatra e cuvântul meu nescris/ de dragoste către tine” (*Text*, XXVI, 284).

Indestructibilitatea cuvântului se datorează faptului că el “nu are timp”. Substanța sa nu se deschide spre fluxul timpului cosmic, ci curge în ea însăși. Cuvântul este un *nod* temporal, care există într-un prezent veșnic, imuabil. “Ah, cuvintele, tristele,/ ele curg în ele însele,/ deși sensul lor este static”. Cuvântul “Iubită”, spre exemplu, “nu are timp,/ ci este tot și dintr-o dată./ Sau nu: a fost... Sau nu: va fi/ sau este pur și simplu” (*Împotriva cuvintelor*, VIII, 96). Față de cuvânt, carnea trupului are “belșug de timp”: “Infinit mai lipsită de timp, vorbirea aproape că nu-și mai amintește de trup. Trupul are foarte mult timp. De aceea și moare. Moare și vorbirea. Numai că moare mereu în trupul altuia” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 73). Ultima propoziție dezvăluie secretul neperisabilității vorbirii: palingeneza. Cuvintele există pentru că renasc mereu pe buzele altcuiva. Nu vibrația sonoră sau semnul lor grafic este indestructibil, ci principiul lor, vorbirea și scrisul, ce se pot repeta la infinit, pe baza acelorași invarianți, folosiți de către alți și alți vorbitori. Cuvântul este reprezentantul perfect al *samsarei*. Un cuvânt este veșnic pentru că existența sa se identifică unui ciclu metempsihotic.

²⁵³ Fragment din *Jaf (Știința literelor)*, citat de Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, I, Gallimard, Paris, p. 205.

El nu moare niciodată, ci trece mereu într-un alt trup, creat de un alt vorbitor. Nichita Stănescu ipostaziază ceea ce în mod obișnuit numim atemporalitatea culturii. Supraviețuirea unei opere depinde de continuitatea ei în conștiința rasei umane. Scriitorul radicalizează această imortalitate relativă a artei și îi dă o valoare ontologică. Cuvintele sunt mai durabile decât pietrele. “În acest sens, își încheie el demonstrația, arta ni se pare a fi partea cea mai plină și mai rezistentă a umanității” (*Avatariile bunului simț*, XX, 109). Limbajul poetic, scrie Marin Mincu, este “singura șansă a umanului de a fi în și *prin* cuvânt”²⁵⁴.

Entități atemporale, cuvintele instituie o altă ordine în sânul curgerii contingente. Ele dublează lotul viețuitoarelor naturii, creând niște copii indestructibile ale acestora. După cum ne încredințează poetul, cuvintele se comportă asemeni unor animale, “se înmulțesc, au familia lor, se organizează în grupuri, pornesc la vânătoare, hăituiesc sau sunt hăituite. Sau aidoma plantelor, înfloresc, din timp în timp, cresc numai în anumite zone geografice, fac fructe, se scutură” (*Despre limbajul artistic*, XX, 163). În acest sens, critica a vorbit despre o “opoziție între curgerea heracliteană, care își pune amprenta asupra universului palpabil, și eleatismul lumii instituite prin cuvânt”²⁵⁵. Ființele vorbitoare oferă un spectacol ciudat: în timp ce trupurile lor își accelerează zbaterea agonică, vorbirea lor se pietrifică: “Ei aveau o vorbire fixă/ și trupuri zbătătoare/ [...]// Cuvintele erau fixe, știu,/ și ei erau din ce în ce mai mobili”. Prin vorbire, oamenii muritori creează făpturi imortale: “trupurile lor nu erau decât o limbă/ vorbind în limba celor care mor/ vorbirea celor care nu se schimbă” (*Scenă*, IX, 181).

Lumea instituită de cuvinte este o lume simultană cu spațiul natural: “Ele nu locuiesc de-a dreptul pe globul pământesc, ca animalele și plantele, nici pe emisfera sudică, nici pe emisfera nordică, ci locuiesc pe globul creierului și anume în atmosfera globului creierului, în acea atmosferă abstractă, în care chiar și stelele cerului pătrund nu prin ele însele, ci prin numele lor” (*Despre limbajul artistic*, XX, 163). Lumea paralelă a cuvintelor este *limba*. În acest sistem, Nichita Stănescu a putut trata o altă temă pe care propaganda comunistă o transformase într-o “temă de lemn”: limba română. Limba este o patrie simultană cu patria naturală a unui om: “Noi, de fapt, avem două patrii coincidente; o dată este patria de pământ și de piatră și încă o dată este numele patriei de pământ și de piatră. Numele patriei este tot patrie. O patrie fără de nume nu este o patrie. Limba română este patria mea” (*Despre limba română*, XX, 7). Orice om care se mută din persoana fizică în poet iese din spațiul natural și

²⁵⁴ Marin Mincu, *O poetică a rupturii*, XXII, 55.

²⁵⁵ Lucian Alexiu, *op. cit.*, p. 123.

intră în *Această țară miraculoasă, numită limba română* (XX, 10).

Dublul lingvistic al unei făpturi sau obiect este *numele* lui. În spațiul limbii, ființele pătrund “nu prin ele însele, ci prin numele lor” (XX, 163). Numele este un cuvânt care joacă rolul de avatar al trupului. Fiecare organ anatomic are un nume, încât transfigurarea în cuvânt înseamnă transmigrarea din obiect în numele obiectului. “Schimbă-mi, Doamne, se roagă poetul, trupul în numele lui, rând pe rând, capul în numele capului, trunchiul în numele trunchiului și membrele în numele membrelor” (*Marea supraviețuire*, XX, 285). Prin eroziune temporală, orice lucru se reduce în cele din urmă la un cuvânt cu valoare de nucleu neperisabil: “În străfundul fiecărui lucru nu există/ până la urmă decât un cuvânt-/ înfățișarea trupului meu, tristă,/ știe legea acestui pământ,// că până la urmă în lucruri nu este/ în miezul miezului decât un cuvânt” (*Foamea de cuvinte*, V, 56). Prin foamea sa de cuvinte, poetul “moșește” realul; el digeră, mestecă, erodează “forme,/ scoarțe, învelișuri”, pentru ca din obiectele concrete să decanteze numenul lingvistic al fiecăruia.

După cum am arătat, în reducția fenomenologică pe care poetul și-o aplică sie însuși, nucleul ireductibil de ființă pură la care el ajunge este de natură lingvistică. Or, de-abia acum devine limpede de ce cuvântului i se atribuie această calitate de *numen*: fiindcă, în sistemul imaginar al lui Nichita Stănescu, el este pur și simplu (VIII, 96). Esența ireductibilă a individului uman este prin urmare numele său. În *Lupta lui Iacob cu îngerul*, poetul rupea succesiv din sfera eului și pune în sfera alterității, a lui “tu”, toate părțile componente ale ființei sale, inclusiv sufletul. Ceea ce rămânea identic cu sine era numele și, de aceea, îngerul venit să-l depersonalizeze pentru a-l duce în Marele Tot, îi cerea, ca ultimă încercare, să-și schimbe numele. După confruntarea cu îngerul lui Dumnezeu, Iacob, personajul biblic, primise numele de Israel și își schimbase cu aceasta identitatea, devenind “alesul” domnului. La Nichita Stănescu, “eul luptă însă acum cu îngerul nu pentru a-și schimba, ci pentru a-și păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimțit ca alteritate, singura formă a identității”²⁵⁶. Într-un *Testament* alegoric, poetul își previne iubita ca, după moarte, “numai numele să nu mi-l amintești,/ numai numele, nu.// Pentru că atunci/ ar izbucni de jur împrejurul lui/ un trup/ pe care tu nu l-ai mai recunoaște.// Numai numele să nu/ mi-l amintești,/ pentru că el are/ o infinitate de trupuri/ și s-ar putea să și-l arate/ pe-acela pe care tu nu-l cunoști” (VI, 163). Numele este esența nemuritoare a personalității, care transmigrează din trup în trup. Interdicția de a-l invoca urmărește să împiedice o ensomatoză nedorită.

²⁵⁶ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, p. 236.

Deși au o condiție materială, cuvintele nu aparțin totuși regimului contingent. Ele nu sunt supuse eroziunii temporale, instituind o lume simultană cu cea sensibilă, în care fiecărui obiect natural îi corespunde un nume nemuritor. Apariția “ordinii cuvintelor” este cea de-a treia cosmogeneză din lirica lui Nichita Stănescu, după cea a universului inteligibil și cea a universului sensibil. Toate marile poeme cosmogonice confirmă această cronologie. În *Anatomia, fiziologia și spiritul*, naratorul are întâi revelația Marelui Tot și a topografiei metafizice; speriat de neant, el se refugiază mai apoi în uitare și zbatere agonică; aici, în regimul erorii, descoperă iubirea și, încercând să comunice cu iubita, dă naștere “cuvântului fioros”. În *Contemplarea lumii din afara ei*, celor două ordini cosmice, *nervul terestru* și *nervul divin* le succede *Cântecul*, care “întrerupe cu sinea sa/ orice altă mișcare”. Cântărețul apare din “neamul oamenilor”, dar și din neamul ierburilor, al “animalelor,/ pietrelor,/ peștilor,/ apei,/ aerului,/ focului”, fiind un urmaș al acestora. Cântecul este de fapt o ființă din viitor, un Încreat care se naște, care “face să nu mai fie/ ceea ce este/ și să apară în ființă/ ceea ce încă nu s-a născut” (XVIII, 121). Dacă oamenii trăiesc în două feluri de “coerență” cosmică, cea a unului și cea a multiplului, “cuvintele rostite de noi/ naște-vor în alte coerențe/ mai bune trupuri vorbitoare/ în alcătuirea lor”. Cuvintele provoacă noi configurări ale universului, diferite de cea metafizică și de cea contingentă (*Cele patru coerențe fundamentale*, XIX, 21).

Transcenderea de către cuvânt a celor două regimuri imagine se datorează condiției sale duale. Cuvântul ia naștere prin acțiunea conjugată a cerului cu pământul, prin presiunea abstractului asupra concretului. Mecanismul acestei hierogamii a “coerențelor” antagonice este descris în mai multe poeme. În *Fel de vorbire*, vorbirea este descrisă drept scânteia scăpărată de calul ceresc atunci când trece peste pietre (XIII, J). Cu alte cuvinte, cuvintele iau naștere prin insuflarea aspirației spre nemurire, simbolizată de galopul astral, în materia terestră. Întoarcerea vectorului metafizic asupra substanței telurice se datorează erosului, înțeles ca forță universală. Atracția dintre sus și jos, dintre idee și lut, este explicată de poet în termenii plinului și vidului, ai “umplerii”. Am arătat că, pentru Nichita Stănescu, ființele spirituale sunt pline, sunt dense, deoarece conțin legea, în timp ce fapăturile materiale sunt goale, deoarece reprezintă erori, întreruperi ale continuumului fonic. Datorită diferenței de presiune interioară, între cele naturi se creează un câmp gravitațional: “O, lucrurile, exacerbare a vidului;/ de aceea, poate, ele atrag asupra lor/ obiectele cosmice.// O, lucrurile, vid absolut, mai vid decât/ ventuze ramificate sugând oriunde/ obiectele cosmice” (*O, lucrurile!*, VI, 151). Din “acțiunea umplerii” iau naștere cuvintele. Poemul *Izgonirea din rai*

detaliază și mai mult dinamica gravitațională prin care sunt generate cuvintele. *Unul* originar este numit “fără-de-greutatea absolută”, fiind principiul levitației spirituale. Acesta își izgonește “sinele bolnav”, care este planeta “I”, “planeta cea mai grea/ iubindu-se numai pre ea”, în care, din cauza gravitației nemăsurate, “orice sine, oricât ar fi de solid/ devine/ în marele sine/ lichid”. Lichefierea provocată de “I”, centrul pământului, determină curgerea indivizilor unii într-alții, adică ciclurile *samsara*. Metempsihoza va continua atâta timp cât avatarii străbătuți sunt ființe mai mult sau mai puțin erodabile, ce trebuie părăsite la moarte. Ea va lua sfârșit însă când naratorul va transmigra într-un trup indestructibil – cuvântul. “Din prea mare greutate în curând/ sinele curgând peste sine/ se transformă-n cuvânt” (XI, 18).

Cuvântul nu aparține nici unuia dintre cele două regimuri imagine. El se află dincolo de “convenția terestră”, adică de obiectele concrete (cum ar fi degetele unei mâini), dar și dincolo de “convenția cosmică” (adică de cifra cinci, cardinalul mulțimii degetelor). “Numai cuvintele nu au dimensiune. Ele au trecere oriunde” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 74). Prin cuvânt, omul poate explora toate dimensiunile care nu îi sunt accesibile, fie că este vorba de “înlăuntrul înlăuntrului”, fie de infinitul astral: “Deasupra sunt planetele./ Le poți atinge și tu,/ cumva,/ cu o vocală,/ cu A” (*Spre Andromeda*, II, 112). “Orice cuvânt este cât tot ceea ce este, dar este și înlăuntru a tot ceea ce este. Cuvântul nu are dimensiune. El este. El este singurul lucru fără de lucru, care este” (XV, 74). Ființarea fiind singura sa caracteristică, el se poate identifica oricărei ființe. El este numitorul comun al ființei-în-sine (obiectele materiale) și al ființei-pentru-sine (făpturile spirituale), este *a fi* din combinațiile existențiale “a fi – fiind” și “a fi – nemaifiind”, ce caracterizează regimurile stănesciene.

Cuvântul se manifestă ca o entitate cu dublă natură. El seamănă cu osul, fiind “cea mai rezistentă parte a biologiei umane”, care supraviețuiește cărnii. Osul are însă “o neverosimil de mare formă materială, cuprinzând un neverosimil conținut abstract”, în timp ce cuvântul are “forma cea mai puțin materială cu cel mai mare conținut abstract” (*Eminescu cel mare*, XV, 116). El seamănă deci cu sfera, care era definită prin același raport maxim între volum și suprafață. Cuvântul este simultan spirit și materie (un critic textualist ar spune semnificat și semnificant). În orizont contingent, el se omogenizează pe latura corporală cu mediul, dar se deosebește de acesta prin prezența “sensului”. În orizont metafizic, el se armonizează cu neantul pe latura sensului, dar nu se poate topi în acesta deoarece are o formă indestructibilă, astfel încât apare ca o carcasă goală, ca un “cap fără de craniu,-/ un cimitir fără de morți” (*Semn* 22, XXI, 103). Cele două naturi sunt inseparabile, precum polii unui magnet. Privit din oricare unghi, cuvântul își luminează unul din aspecte și îl pune în umbră pe celălalt, la fel

cum se întâmplă în fizică cu dualismul undă–corpuscul al particulelor elementare: “Cuvintele – triste/ jumătate Timp – jumătate lucruri,/ atât de lucruri/ încât nelămuresc timpul,/ atât de timp/ încât adumbresc lucrurile” (*Împotriva cuvintelor*, VIII, 101). Jumătatea timp este natura abstractă, jumătatea lucruri este natura concretă a cuvintelor. Cele două naturi sunt inseparabile, căci, ca timp, cuvintele “numai sub stratul de lucruri există” și “nu au loc decât în centrul lucrurilor,/ numai înconjurare de lucruri”, iar ca lucruri, cuvintele “înconjoară câteodată timpul”, întrupează spiritul.

Reveriile pe tema complementarității laturilor cuvântului (sens și substanță, semnificat și semnificant) vizează evident complementaritatea regimurilor creatoare. În poemul *Cântec de pauză*, contingenta apare ca o jumătate dintr-o sferă căreia “zeul cel economic” (Intelectul divin) i-a “șters” cealaltă jumătate. Privite prin prisma acestui dualism constituțional, oamenii apar ca “țâiați pe jumătate, pe jumătatea văzută”, în timp ce cealaltă jumătate a dispărut în “verticala beznei eclipsă”, în neantul metafizic. Am arătat deja că un om crucificat, pe jumătate invizibil, este simbolul esoteric al lui Iisus întrupat. Existența într-unul din cele două regimuri face imposibilă perceperea celuilalt, căci: “numai jumătate de sferă/ se arată într-o eră”. Cuvintele, în schimb, sunt singurele entități care transcend dihotomia și au amândouă jumătățile simultan, atât pe cea profană (“neeconomică”), cât și pe cea sacră: “Amândouă jumătățile, amândouă/ jumătățile de ouă/ le au numai aceste cuvinte/ neeconomice, doamne, și sfinte” (XI, 89). Ruptura originară a Increatului în două cochilii opuse – cerul și pământul – este în sfârșit refăcută. Litera A are aceeași valoare integratoare ca și piramida (“sub piramida ta, A/ voi depune mărturie”, *Descrierea lui A*, XVIII, 6). Toate artele, cea a cuvântului ca și cea a sculpturii, au drept scop să arate “ceea ce este îmbrățișat cu ceea ce nu este”. Cuvântul este o piatră care zboară, o materie însuflețită de spirit. “Starea de levitație a pietrei se poate realiza prin sculptură. [...] Tactilul ridicat la idee” (*Sandaua lui Marc-Aureliu*, XX, 31).

Cuvântul, ca și statuia, este prin urmare avatarul ideal pe care și-l poate dori poetul. El nu permite nici volatilizarea naratorului în Intelectul divin, fiindcă îl menține într-un trup individual, dar nici nu îl ține închis în materie, căci este purtător de spirit. De aceea, el se arată a fi avatarul final în care poetul dorește să transmigreze. Necesitatea metempsihozei este de altfel tot mai presantă. Așa cum universul metafizic amenința să sfârșească printr-un potop universal, oceanul simbolizând neantul, universul sensibil este amenințat și el de o altă apocalipsă, cea a focului. Principiul ascuns al materiei supune indivizii unei rotiri agonice și unei presiuni gravitaționale ce duce la destructurarea lor. Dacă nu este oprit într-un avatar indestructibil, ciclul samsaric înaintează vertiginos spre starea de entropie maximă. Peisajul

se lichefiază din cauză căldurii tot mai mari, contururile se maleabilizează și dispar, obiectele involuează spre amorf. Stăpân peste această apocalipsă de foc este daimonul și el îl sfătuiește pe poet: “Vine focul, îmi zise, fii atent vine focul/ și-o să vezi cu ochii pietrele înmuindu-se/ și pe caprele negre de stâncă înecându-se/ în moalele stâncii/ marea, pe dânsa chiar o s-o vezi/ suptă de fluviu și pe acesta/ supt de râuri și pe acestea/ supte de izvoare și pe ele/ absorbite de setea unei făpturi alergând./ Ai să vezi, îmi spuse Daimonul meu, mie,/ ai să vezi/ cum se usucă peștii/ și cum se împuteșc balenele/ cum se evaporă meduzele,/ căci îți zic ție, vine focul, mă auzi?”. În fața declinului universal, arhanghelul contingent formulează un îndemn fără drept de apel: “–Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul,/ repede, cât mai poți să te schimbi” (*Daimonul meu către mine*, XVIII, 204).

Rămân de perfectat detaliile metempsihozei finale. Poetul descoperise capacitatea cuvântului de a primi în receptaculul său material un sens (un suflet) în timpul încercărilor sale de a intra în comuniune erotică cu iubita. Cuvântul apăruse ca un instrument capabil să transmită iubitei sentimentele naratorului. Mesajul lingvistic se constituia într-un fel de tunel transpațial, care anulează distanța dintre îndrăgostiți și permite migrarea sufletului unuia spre celălalt. Dar, o dată mutat în cuvinte, poetul descoperă că nu mai poate ieși din ele. În *Arta scrisului*, cuvintele sunt numite “capcane de metal” destinate să prindă animale abstracte (precum vulpea) din pădurea gândirii. Ele capturează spiritul ce și-a părăsit trupul și a făcut imprudența să le folosească drept vehicul. Astfel încât cuvintele nu numai că nu facilitează apropierea dintre îndrăgostiți, ci devin un fel de obstacol opac, materializat fără voie, între aceștia. Poetul observă că “de tine/ doar un strigăt mă mai desparte” (*Amfion, constructorul*, II, 30), *strigăt* care împiedică de fapt contopirea iubiților într-o ființă unică, într-un androgin. De aceea, atunci când va dori împlinirea prin iubire, naratorul va cere distrugerea cuvântului. Dispariția acestui “organ fioros”, ce joacă rolul unui adevărat “zid” între suflete, permite contopirea spiritelor îndrăgostiților. Alunecând spre alter-egoul său feminin, poetul se impersonalizează, proces abisal sugerat prin glisarea pronumelui personal din persoana întâia spre cea de-a treia: “Între mine și tine/ numai cuvântul, acest organ fioros/ și comun amândurora,/ este./ Să-l rupem pentru liniște/ să-l rupem pentru liniște./ Lasă-mă înspre tine/ lasă-te înspre sinea sa/ de care ești legat/ cu un organ fioros/ și rupe-l!” (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, XVIII, 33).

Cuvintele se manifestă ca niște prelungiri ale ființei, ce “fac parte integrantă din trup. Ele nu pot fi despărțite de trup. Ele au rolul de a pune în legătură trupurile oamenilor cu trupurile oamenilor” (*Orfeu, sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor*, XV, 105). Aici se află

explicația – stănesciană – a eșecului comunicării. Omul nu se poate exterioriza decât gășind un suport material, concret, care să-i prelungească trupul: cuvântul; dar tocmai datorită materialității sale, acest vehicul nu se mai poate resorbi în ascultător. În loc să-și transmită sensul și să dispară, cuvântul începe să ducă o viață proprie, refuzând să elibereze sensul din el. Trupul indestructibil al cuvântului este psihofil; odată înсуflat cu viață, el nu mai înapoiază suflul sacru, tocmai pentru că nu moare niciodată și este prin urmare rezistent la orice presiune exercitată asupra lui.

În actul vorbirii, poetul transferă în cuvinte pneuma divină din el. Transmigrația în limbă este numită de Nichita Stănescu *Hemografia*, “adică scrierea cu tine însuși” (XX, 66). Sângele, lichid vital al trupului, devine în lumea paralelă a Logosului, cerneală esențială. Cerneala este sângele cuvintelor. Înțelegând vorbirea ca pe o transsubstanțiere, poetul o echivalează unei mântuiri. Transfigurarea în cuvânt este soluția soteriologică a periplului imaginar narat de *epica magna*. Cuvântul asigură *Marea supraviețuire*. “Schimbă-te în cuvânt ca să nu te roadă viermii” (XX, 285), aceasta este învățătura de taină transmisă de poet. *Hemografia* este ritualul de instaurare a ființei nemuritoare, de eternizare a propriului spirit. “Această scriere încearcă să oprească în loc ceea ce nu poate fi oprit niciodată în loc; starea fericirii, adică. Speranța secretă a celui care există, adică Pricina secretă de a exista a celui care există”.

Mântuirea în cuvânt vine să absolve păcatul anti-metafizic, al spaimei de Marele Tot, ce a provocat *Izgonirea din rai*. Ciclul se încheie astfel, la fel cum în teologia creștină venirea lui Christos mântuie natura umană de păcatul adamic. Nichita Stănescu echivalează transsubstanțierea în cuvânt unei crucificări întru dumnezeire. Instrumentul de scris joacă rolul cuielor înfipite în brațele mântuitorului: “Se naște o vorbire ca și cum/ ar trebui să fi fost scriere/ Mâna străveche o țin acum/ bătută într-un cui/ de cuneiformă” (*Cărămidă arsă*, XI, 164). Transmigrația ființei vii în *ecoul* limbajului este numită “răstignirea [...] în nume” (*Ecoul*, XI, 164). Cel care va aduce “bunavestire” a împărăției Logosului și a lumii de apoi a limbii este o ființă perfectă din viitor, ce nu s-a născut încă. Reasamblând lumea în propriul sistem, Nichita Stănescu atribuie rolul de profet al spațiului “simultan” al limbii române lui Eminescu. Aceasta deoarece capacitatea de transfigurare a omului în cuvinte depinde de genialitatea lui. “Cel care scrie poezii geniale își fură propriul său suflet schimbându-și-l în cuvinte. Eminescu a fost cel mai sărac om pe care l-a născut vreodată limba română pentru că și-a schimbat aproape tot sufletul în cuvinte” (XXVII, 450). Bogăția, posesiunea sunt moduri de manifestare ale neantului, în timp ce sărăcia este modul ființei. În Eminescu, autorul *Cărții*

de recitare vede modelul exemplar al crucificării omului fizic în ființă lingvistică. De aceea, poetul de azi așteaptă *parousia*, a doua venire a “mântuitorului” care va instaura “împărăția” limbii române. În 1979, Nichita Stănescu îl comemorează pe Eminescu, în sistemul său de asociații aparent delirante și totuși foarte coerente, astfel: “Cel mai mare hemograf nu s-a născut încă, dar făcând calculul trist că se împlinesc 90 de ani de când Eminescu nu a mai scris real, cred că în acest an el se va naște din nou de la început. Mă gândesc că dacă unei femei îi trebuie 9 luni ca să producă miracolul existenței, 90 de ani îi trebuie țării ca să-l renască pe el”. Țara este Galateea, marea zeiță chthoniană, adică regimul contingent, care gastează noua *coerență* cosmică a cuvântului. Eminescu renăscut nu va mai avea un trup de carne, ci unul de slavă, din spirit pur: “El va fi neasemuit de frumos și toată ființa lui, chiar și trupul lui vor fi o neasemuită vorbire”. Față de această ființă perfectă a poeziei, naratorul se consideră pe sine însuși ca pe un înaintevestitor, așa cum Ioan Botezătorul anunța venirea lui Iisus: “Eu am venit pe lumea limbii românești ca să-l vestesc” (*Hemografia*, XX, 66).

Poetul “botează” în spiritul limbii, propovăduind necesitatea de a abandona lumea cărnii pentru a renaște în cea a cuvântului. Crucificarea în cuvânt decantează esența individualității, purificând straturile perisabile în care aceasta e întrupată: “Ah, tu, după ce m-ai spălat de perii pielii,/ spală-mă tu acum de murdăria pielii,/ [...] spală-mă de carnea roșie,/ cea mirosind sărat a sânge,/ de oase, de schelet, ce murdărie, vai!/ Spală-mă și de acestea, tu,/ și de acestea spală-mă tu,-/ curat să pot lăsa în vederi/ pe acel A/ mormânt al existenței” (*Fără de ceară, către sirenă*, XIX, 199). Cuvântul are posibilitatea de a exprima ce are ființa mai specific, personalitatea ei inconfundabilă, de aceea păstrează atât esența spiritului, cât și pe cea a trupului: “Cuvântul trage după sine și gândirea celui care-l spune. El păstrează însă și ceva din aroma trupului care-l rostește” (*Orfeu, sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor*, XV, 101). Vorbitorul modelează plasma limbii după chipul și înfățișarea sa. *Ars poetica* narează dificila muncă de proiecție a sinelui asupra materiei verbale, care este supusă unei restructurări empatice: “Îmi învățam cuvintele să iubească,/ le arătam inima/ și nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată” (III, 25). Litera A va juca, în noul trup, rolul inimii: “Am făcut un chip al tău din cuvinte,/ te-am desenat inimă/ și ți-am dat forma lui A” (*Arta scrisului*, V, 44). Toate artele poetice stănesciene sunt niște testamente, prin care scriitorul își desemnează, în cuvinte, urmașul psihofor: “A, te-am făcut trup/ ca să rămână din trupul meu/ după spulberare/ A.// [...] În mormântându-mă,-/ A,/ trup îmi rămâi, al gândirii” (*Descrierea lui A*, XVIII, 6). Făptură veșnică, omolog piramidei, cuvântul este ființa de slavă în care se transfigurează poetul. El îi servește acestuia drept monument funerar și trup în

eternitate, așa cum piramida este carnea inalterabilă a faraonului. Într-o poezie postumă, poetul se vede pe sine ca pe o *Hieroglifă* dintr-un Logos etern, în care el pătrunde murind pentru lumea contingentă: “Eu mă mai uit cu ochii goi la stele/ De pe pământul mișcător-/ Când singur fi-voi printre ele/ Și n-oi avea mormânt să mor.// M-or plânge limba românească/ În totul de cuvânt al ei;/ Nu voi muri de niciodată;/ Un Făt-Frumos fără de tei” (XXVI, 325).

Intuițiile legate de “marea supraviețuire” sunt sistematizate teoretic în textele programatice scrise pe tema morții lui Enkidu. “Cuvintele, din punctul de vedere al artei, sunt cea mai rezistentă parte a biologiei umane. Ele supraviețuiesc. Prin ele insul capătă nemurire, capătă «viața fără de moarte». [...] Când Ghilgameș urlă, după ce extenuat, nu mai e în stare să bată cu pumnii pământul: «A murit Enghidu, prietenul meu, care ucise cu mine lei!», el este salvat. Partea lui cea mai neperisabilă este salvată. Urletul lui e nemuritor, pentru că e înscris în cuvinte. El se transformă în însuși urletul său, în înseși cuvintele sale” (*Eminescu cel mare*, XV, 113). Romul Munteanu a explicat exact soteriologia lingvistică stănesciană: “La fel ca în vechea magie orientală sau în alchimia europeană medievală, cuvintele sunt investite de poet cu o putere ieșită din comun. Ele sunt acelea care susțin obiectele, ele au capacitatea de-a conserva lucrurile în memorie, ele dislocă acea existență compactă în părți numite spre a fi înțelese și salvate de uitare. De aceea, poate, poetul acordă o anumită supremație *cuvântului* asupra *ideii*”²⁵⁷.

Teoretizând angosta lui Ghilgameș în fața morții, poetul încearcă să sublimeze, prin înțelegere și distanțare, propria angostă, crudă, vie, iradiantă. Într-o parabolă autobiografică, el atribuie nevoia de a se exprima liric fascinației morbide trezite de contemplația unei omide: “Din omida aceea scârboasă/ mi s-a tras dorința de a scrie versuri./ Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul/ de a mă bucura că pot să-mi exprim în vorbire/ mizeria”. Omizile, viermii sunt simbolul cel mai expresiv al animației telurice, al forfotelii larvare, ce va duce la spulberarea trupului. Prin omidă, poetul își cunoaște viitorul ființei sale fizice, revelația descompunerii ce îl așteaptă provocându-i o reacție viscerală de vertij și spaimă de moarte: “Eu o priveam și rău mi se făcea/ și greață mi se făcea pe când o priveam/ și foarte mare neliniște mi se făcea/ și jeg, de omidă” (5,4,3,2,1,0, XIV, 21). Culoarea omizii este oranjul, culoare a morții, pe care o are înfricoșătorul tunel oranj din *Noduri și semne*. Omidă este chiar tunelul oranj prin care se trece din viață spre moarte. Teama de a deveni hrana viermilor dă naștere poeziei: “Faptul că [Ghilgameș] pleacă în căutarea nemuririi, nu este altceva decât argumentare artei, descrierea

²⁵⁷ Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 109.

pricinei artei; pentru prima oară descrierea pricinei artei, și anume, a supraviețuirii; dorința de viață, dorința de a trăi în lume și după stingerea apendicelui material, «trupul» (*Eminescu cel mare*, XV, 113).

Dar miticul erou sumerian nu a descoperit, prin strigăt, decât principiul primitiv al nemuririi. Ființa umană este infinit mai complexă, mai subtilă decât strigătul brut de spaimă. Urletul este doar primul element din alfabetul mântuirii: “Urletul meu nu e semn de durere,/ el e numai o literă/ a primului cuvânt/ care-mi este strămoș” (*Text*, XXVI, 284). Pornind de la această literă, poetul va începe un lung și chinuitor travaliu de amenajare a spațiului lingvistic, destinat să-i devină vehicul în eternitate. Pentru a înlocui realitatea, cuvintele trebuie să poată reproduce toată complexitatea calitativă a acesteia. Ele sunt “un fel de umbră de aur în conștiință pe care o aruncă structura materiei” (*Despre limbajul artistic*, XX, 159), o lume paralelă care o copiază fidel pe cea naturală. Dar relația dintre original și copie este reversibilă, natura putând fi la rândul ei considerată ca o reflectare a Logosului. Pe baza acestei biunivocități se explică posibilitatea de a citi întreaga lume ca un alfabet al unui text scris de Dumnezeu: “Brusc, socotind cuvintele ca urma de aur a materiei în conștiință, dar, de ce nu, și materia ca o umbră a cuvintelor din conștiință, putem crede că, învățând diferitele alfabete din care sunt compuse substantivele și verbele materiei, îi putem citi foarte simplu mesajul” (XXVII, 270).

“Ordinea cuvintelor” reproduce ordinea din lumea vegetală și din cea animală (*Despre limbajul artistic*, XX, 162-163). Paralelismul cel mai des invocat de Nichita Stănescu este cel dintre structura limbii și structura atomică a materiei. Fiecare cuvânt este echivalent unei particule elementare, iar tensiunile semantice sunt forțe de atracție și respingere între aceste particule. Substantivele și subiectele corespund nucleelor atomice, în timp ce verbele corespund electronilor ce gravitează în jurul nucleului. Sfârâmarea unui substantiv este asemănătoare fisiunii uraniului, energia degajată nefiind însă fizică, ci “morală” (*ib.*, 159, 160). Asemeni electronilor, verbele gravitează pe orbite diferite, după legi cuantice, saltul de pe o orbită pe alta determinând eliminarea sau absorbția câte unui înțeles, ce corespunde câte unui foton. Posibilităților nucleelor de a capta electroni numai în anumite condiții, numite în fizica elementară valențe, le corespund posibilitățile limitate ale substantivelor de a se combina cu verbe. “Exemplu. Noumenosul iepure acceptă numai un șir de verbe în jurul lui, cum ar fi: aleargă, fuge, saltă etc. Dar nu acceptă alt șir de verbe cum ar fi: plouă, ninge, rage etc.” (XXVII, 269, 270). “Valențele numelor”, corespunzând valențelor nucleelor, determină constituirea celor mai diferite combinații între atomi. Nu există propoziție, vers sau frază care

să nu-și aibă omologul în “vreun cristal sau vreo moleculă sau vreun acid sau cine știe ce altă formă împreună a elementelor” (*Lui Ienăchiță Văcărescu, de la un urmaș*, XV, 40).

Funcția biunivocă unește limba nu numai cu lumea naturală, ci și cu cea sufletească. Cum micro și macrouniversul își corespund, este normal ca oglinda acestora – lumea cuvintelor – să le reproducă pe amândouă. Cele două mari emisfere ale psihicului, intelectul și afectul, au fiecare corelativii lor specifici în limbaj. Ideile structurate – noțiunile – se transsubstanțiază în substantive, în timp ce ideile vagi – sentimentele – în verbe. Încercând să vizualizeze aceste părți de vorbire ca pe niște existențe concrete, Nichita Stănescu citește la modul literal epitetele și metaforele prin care erau descriși acești termeni în cadrul poeziei sale. Cu alte cuvinte, el ipostaziază în substantive și verbe (înțelese ca fapte autonome) modurile sale sufletești, decupate, așa cum am văzut, după o grilă de tip bergsonian. Substantivele se caracterizează printr-un mare grad de generalitate și, prin urmare, ele corespund Ideilor, în sens platonician, adică entităților inteligibile. Verbele au tendința de a se fixa în cazuri particulare, unice, și corespund fapturilor sensibile. Schimbarea categoriei gramaticale, trecerea unui substantiv într-un verb și invers, nu indică decât faptul că între cele două regimuri cosmice există un fenomen de osmoză (*Despre limbajul artistic*, XX, 158). Substantivele sunt statice și imobile; ele sunt aidoana noțiunilor din viziunea lui Bergson, precipitări ale continuumului psihic în forme înghețate, moarte. Verbele sunt în continuă mișcare, asemeni duratei interioare. Starea contemplării este populată de substantive, cea a crizei de timp de verbe: “Numai când stau am păreri despre cei care aleargă, dar când alerg, alerg pur și simplu, nici nu mă gândesc la cei care stau. Astfel se face că mai degrabă aș putea vorbi despre verbe decât despre substantive”. Substantivele sunt legate de memoria întregului; meditația asupra lor este o anamneză care deschide orizontul metafizic. Verbele, în schimb, nu au memorie, sau, mai bine spus, sunt “o memorie a viitorului”. Substantivul “creează înapoia lui”, este o re-tensiune exercitată de noțiunile mumificate asupra sufletului. Verbul “creează înspre viitor”, este o pro-tensiune exercitată de sentimente. Substantivele și verbele acoperă cele două segmente ale duratei interioare, trecutul și viitorul. În finalul densului eseu din care am citat până acum, *Al meu suflet, Psyche* (XV, 144-147), ele sunt în mod explicit identificate celor două regimuri imaginare. Substantivul este conjugat cu frigul, principiul imobilității metafizice, iar verbul cu focul, principiul agitației contingente.

Prin îmbinarea acestor particule elementare ale vieții sufletești pot fi reproduse cele mai complexe stări și trăiri. Gradul de complexitate al combinațiilor determină puterea lor de individualizare. Astfel, literele și sunetele au un “caracter internațional, universal”, servind

drept material tuturor vorbitorilor; “sunetele unite la un loc nasc cuvinte, cu un caracter național, mai multe cuvinte nasc o propoziție sau o frază cu un caracter particular, unic” (*Despre limbajul artistic*, XX, 162). Structurile lingvistice cele mai indicate pentru a prelua în eternitate individualitatea irepetabilă a poetului nu sunt prin urmare nici literele și nici cuvintele, ci versul, poezia, cântecul. Cu cât asociațiile (modul de a “lovi” cuvintele între ele) în cadrul poemului sunt mai neașteptate, mai originale, cu atât ele se fac reflexul mai exact al unei personalități singulare, al unui *nod* uman.

Totuși, față de cuvinte, versurile, poeziile prezintă un mare dezavantaj. Deși sunt alcătuite din “cărămizi” indestructibile, ele nu dețin în ele însele, ca întreg, însușirea atemporalității. Grupările cuvintelor, “sintaxa reprezintă partea cea mai materială a părții celei mai imateriale din trup: cuvintele” (*Orfeu, sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor*, XV, 105). Chiar dacă nu poate neantiza părțile “imateriale” ale versurilor, timpul atacă structura acestora, le desființează ca grup organic. Chipul uman reflectat în poezie este amenințat de a se pulveriza în tot atâtea oglinzi parțiale câte cuvinte o alcătuiesc. Izomorfismul dintre cuvânt și piatră nu este suficient pentru a garanta imortalitatea poetului, este nevoie ca fiecare vers în parte să cristalizeze într-o formațiune minerală neerodabilă. Acesta este testul prin care se verifică “rezistența” poeziei: “Eu îți arăt cel mai frumos lucru al meu/ adică versul, chiar versul ți-l arăt/ și te întreb/ crezi tu că seamănă cu o piatră, crezi tu?” (*Arătarea pietrei*, XV, 105).

Ideal ar fi ca sufletul poetului să poată fi engramat într-un singur cuvânt. Dar pentru aceasta ar trebui inventate alt fel de cuvinte, capabile să înglobeze mult mai multe sensuri și asociații. Ar fi nevoie de niște cuvinte care să constituie, fiecare, câte un microunivers suficient sieși. Căutările de biogenetică lingvistică, prin care s-ar putea obține asemenea “mutanți”, au fost începute de Eminescu. În personala sa istorie a literaturii române, autorul *Cărții de recitare* arată că Eminescu, “domnul acestei țări” (limba română), a reușit să își retragă “pur și simplu ideile din propoziții și din fraze, ca să le înghesuiască într-un cuvânt singur, în șirul de cuvinte singure” (*Orfeu, sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor*, XV, 106). Nichita Stănescu numește această operație “mutația noțiunilor simple”. Prin ea, sensul propriu al cuvântului mutant este expropiat, pentru a face loc unei serii infinite de semnificații, legate empatetic, pe canale asociative ultrafine. În termeni de retorică, metamorfoza decrisă ar putea fi numită amplificarea unei noțiuni în simbol. E de ajuns a urmări comentariul stănescian pe marginea “teiului sfânt” pentru a avea o idee asupra amețitoarei lărgiri de orizont semantic pe care o suferă arborele obișnuit atunci când devine

“teiul poetic, neelucidabil, tulburător” imaginat de Eminescu (*Eminescu cel mare*, XV, 113).

Nichita Stănescu se consideră un continuator al acestor experimente, dar la el invazia semnificațiilor sfârșește prin a face cuvântul să explodeze. Nereușind să reziste presiunii la care este supus, “organul fioros” este “rupt”, pulverizat într-o nebuloasă lingvistică. Așa ia naștere *necuvântul*, pulbere intergalactică rezultată din dezintegrarea supernovelor reprezentate de cuvintele intrate în expansiune catastrofală. Dinu Flămând sugerează că *necuvântul* este o anamorfoză a cuvântului, asemeni arborelui inversat: “Mai degrabă *necuvintele* ar fi niște cuvinte cu rădăcini smulse din baștina lor, precum acei arbori ornamentali smulși cu rădăcină cu tot, din pământ, spre a fi replantați cu tulpina, în vreme ce rădăcinile dau o stranie cupolă aeriană adaptându-se, cu un incredibil răsfăț de ramificații, la voluptățile statutului aerobic. Numai că departe de a fi un fantezist grădinar schingiuit, poetul replantează poate însuși *necuvântul* de la originea cuvântului, știut fiind că nu există alt «*puet*» mai rezistent și mai dornic, decât cuvântul, să se lase «*amețit*», cu rădăcinile înfipite de-a-ndoaselea!”²⁵⁸.

Definit de scriitor ca o “pură tensiune semantică spre un cuvânt care nu există”, *necuvântul* este o substanță din care a fost retrasă forma. El este acea “tăcere” densă, care, asemeni corpului negru din fizica radiației, conține mai multe sensuri decât orice cuvânt singular. Cuvintele se interpuneau între îndrăgostiți prin formele lor compacte; “rupte pentru tăcere”, ele se transformă într-un *necuvânt*, care accelerează căderea îndrăgostiților unul spre celălalt. *Necuvântul* exercită o tensiune inversă, asemeni unui vacuum, care îi face pe oameni să-și părăsească sinele. Ființele care comunică prin *necuvânt* ies în afara propriului trup și fuzionează între ele. Abia prin *necuvânt* iubiții reușesc să se contopească într-un androgin. *Nevorbirea* realizează ceea ce era imposibil oricărei vorbiri: comunicare între regnuri. Dacă “om să fi vorbit cu plantele nu știu să fi fost. Om să fi vorbit cu animalele, cu peștii, cu insectele nu știu să fi fost” (*Orfeu, sau scurt trata de geometrie a cuvintelor*, XV, 105), prin *necuvânt*, în schimb, toate aceste dialoguri devin posibile.

Comunicarea prin *necuvânt* determină un schimb de substanță între vorbitori. Omul și copacul din poezia *Necuvintele* suferă o metamorfoză în oglindă: copacul se umanizează iar omul se dendrifică: “El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete./ Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinți./ El a întins spre mine o ramură ca un braț./ Eu am întins spre el brațul ca o ramură./ El și-a înclinat spre mine trunchiul/ ca un măr./ Eu mi-am înclinat spre el umărul/ ca un trunchi noduros./ Auzeam cum se întetește seva lui bătând/ ca sângele./

²⁵⁸ Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 101.

Auzeam cum se încetinește sângele meu suind ca seva./ Eu am trecut prin el./ El a trecut prin mine./ Eu am rămas un pom singur./ El/ un om singur” (IX, 210). Tot un necuvânt cu putere metamorfotică este și “modul atâta de dulce/ de a izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi” din *Nod* 33 (XXI, 107). Cu ajutorul necuvintelor, chiar și neantul se poate întâlni cu ființa, cum se întâmplă cu *Omul–sunet* (X, 41), făcut din “nimeni” adunat într-o persoană. Ștefan Aug. Doinaș consideră că “aceste unități ale vorbirii lirice stănesciene realizează o sugestie a concretului obținută prin contopirea cuvintelor abstracte, sau –mult mai des– o sugestie a abstractului prin convertirea vocabulelor concrete. Se configurează astfel *stări verbale* dominante care transcriu stări ale ființei înseși, moduri posibile de a fi: diafanizarea, plutirea, osmoza, îmbucarea lumilor etc”²⁵⁹.

Pentru a reda asemenea stări, neconvertibile în noțiuni și cuvinte, poetul trebuie să inventeze un limbaj aparte. Poezia care se vrea prezență ontologică nu se poate construi decât din necuvinte. Nichita Stănescu mărturisește: “Resimt ca firească, logică, acea tendință a poeziei de a deveni metalingvistică, deasupra laturii materiale a limbajului” (*Etalonul de aur*, XV, 138), aceasta deoarece “poezia în esența ei nu ține de cuvinte. Esența poeziei nu trebuie mai întâi căutată în limbă” (*Lui Ienăchiță Văcărescu, de la un urmaș*, XV, 42), ci în realitatea pe care o substituie. Trăirea primează asupra rostirii, viața psihică asupra expresiei ei. Nebuloasa lingvistică a necuvintelor reproduce fidel nebuloasele psihice, fără a se mai împiedica în strălucirea cuvintelor izolate, mumificate. În necuvânt, *starea* coincide cu forma sa verbală, inefabilul «nu știu ce» își este propria expresie. Necuvântul nu denumește, ci întemeiază, având o funcție demiurgică. “Laserul lingvistic” pe care îl activează scriitorul în poezia *Necuvinte* se vrea a fi totuna cu verbul divin “care a fost la-nceputul lumilor lumii,/ plutind prin întuneric și despărțind/ apele de lumină,// născând pești în ape și născând ape și lumini în lumină” (X, 31). Ioana Em. Petrescu deconspiră aspirația poetului, arătând că poezia *Frunză verde de albastru*, spre exemplu, “celebrează actul *numirii* poetice a lumii, ca o încercare dureroasă a poeziei de a corecta logica realului [...], o încercare de a concura biblicul Logos creator («și-am zis», semnificând «am numit», nu e numai o formulă poetică folclorică, ci și –cu modificarea persoanei verbului– formula biblică «Domnul a zis» din cartea Genezei)”²⁶⁰.

Realizând coincidența gândului cu fapta, eul poetic atinge starea divină. Dar nu repetă

²⁵⁹ Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, p. 202.

²⁶⁰ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 231.

prin aceasta experiența contopirii cu Marele Tot, fiind vorba de o altă percepție asupra divinizării. Anabaza întreprinsă în cadrul universului inteligibil reprezenta o identificare cognitivă cu divinitatea; transfigurat în lumină, poetul se impersonalizează și dispare în Unu. Transfigurat în cuvânt, poetul își păstrează nealterată personalitatea, deoarece nu mai pierde condiția de individ conferită de trup. El nu mai participă pasiv, prin contemplație, la viața Zeului, ci se substituie activ acestuia. El devine Logosul creator al acestei lumi simultane care este limba și începe să întemeieze obiectele prin simpla lor numire. Poetul demiurg e răspândit în întreaga sa creație, fiecare faptură împărțându-se din harul său dătător de viață. Actul lecturii este un *Ritual* euharistic, prin care cititorii se împărtășesc din trupul de slavă al poetului: “Rupeți deci cuvântul, este trupul meu./ Sânge poate va și curge din silabă./ Pentru voi voi face vin din V și I/ și blândețe dintr-un trup barbar” (XIII, I). Condiția chistică este atinsă numai prin transfigurarea în cuvânt; câtă vreme poetul rămâne în condiția de om, sfâșiat între “creier” și “picioare”, avem de-a face cu *Cina cea fără de taină* (XXII, 28), în care miracolul euharistic nu se împlinește.

Omul care țințește spre natura divină a Logosului este poetul. El realizează sinteza între cele două dimensiuni cosmice, cea inteligibilă și cea sensibilă, și din cauza aceasta nu aparține nici uneia dintre ele. Nici un regim nu îl poate revendica, căci, asemeni undelor-corporiculi din fizica cuantică, el se ascunde de fiecare dată în natura complementară mediului în care se află: “Nu-l vede nimeni pe poet./ Unii nu-l văd pentru că nu are vedere./ Alții nu-l văd pentru că nu are inimă” (*Orfeu în vechea cetate*, XIV, 179). În poemul cosmogonic *Contemplarea lumii din afara ei*, poetul și cântecul apar *după* descrierea celor două “coerente” cosmice, cea metafizică și cea contingentă. Datorită condiției sale duale, trup și spirit, poetul transcende atât orizontul inteligibil cât și cel sensibil, înființându-se în lumea simultană a limbii. El este o ființă transcendentală: natura sa originară este cea umană, dar natura sa teleologică este cea lingvistică. El este făptura intermediară între om și cântec; mai exact, prin el omul se transfigurează în cântec. Poeți precum Orfeu sau Amfion își datorează charisma versului: câtă vreme tac, ei sunt oameni; atunci când cântă capătă puteri divine. Lira lui Orfeu supune natura, iar cântecul lui Amfion, “constructorul”, din *O viziune a sentimentelor*, face ca zidurile cetății să se înalțe singure. O bună explicație “textualistă” dă Matei Călinescu versului charismatic: “Așa cum Orfeu, prin puterea magică a lirei sale, îmblânzea fiarele, Amfion cântând supune legilor muzicii natura inanimată. Zidurile cetății (Teba), pe care s-o pornesc s-o construiască cei doi frați, Zethos și Amfion, cresc singure, blocurile de piatră cioplite de Zethos mișcându-se și așezându-se unul peste altul la sunetele

divine ale lirei artistului. Simbolul muzicii e înlocuit de Nichita Stănescu –mitul fiind tratat liber– cu simbolul *poeziei*: rolul sunetelor din vechea legendă îl joacă acum *metaforele*. Fără înțelegerea acestui transfer, poemul rămâne, în esența lui, obscur. Axat pe ideea forței metaforelor, care –poetic vorbind– pot pune în mișcare materia, pot declanșa superbe metamorfoze, *Amfion constructorul* constituie o pledoarie în favoarea unui ideal artistic activ, constructiv”²⁶¹.

Transformându-se din om în poet, eul liric se apropie de sfârșitul destinului său imaginar. În cel de-al șaselea *Nod*, căzut de pe cal, deci din metafizic, și zăcând în iarbă înroșit de sângele contingent, naratorul are revelația renașterii sale într-o altă condiție, “cuvânt făcându-mă, ecou” (XXI, 26). Parada ființelor terestre se încheie întotdeauna cu cuvântul. După ce trec “generalul”, “căpitani”, “rănilor”, “prada” “barbarii”, “barbarele”, “plozii”, “jucăriile”, “jocul” și “iluzia timpului” (timpul tare, real, aparține planului metafizic, contingența nu are decât un substitut iluzoriu al acestei dimensiuni), *samsara* se oprește la “iluzia iluziei timpului/ cuvântul cu belciug în bot” (*Cum se sfârșește o paradă*, XXII, 13). Reveriile transfigurării devin tot mai dese în ultimele volume ale lui Nichita Stănescu, în *Noduri și semne* și mai ales în *Oase plângând*, intensificate de presimțirea apocalipsei anunțate de daimonul lăuntric.

Pentru a transmigra din natura fizică în cuvânt, poetul trebuie a se “supune la dezobișnuire/ de felul meu de a fi”. El se desparte de trup, de stelele cerului, de lupi, de singurătate și de zăpadă, de contingență și de metafizic (*Tonul*, XXI, 105). “Dezobișnuirea” are o semnificație thanatică, care dă tonul elegiac al poemului. Semn că aventura imaginară a ajuns la sfârșit, că destinul i s-a împlinit, naratorul așteaptă cu nerăbdare plecarea, resimțind rămânerea în lume ca pe o tortură. A venit timpul ca el să părăsească ordinea obișnuită, să se debaraseze de leșul de-acum inutil al vieții sale trecute: “Supuși cuvântului, de verb mă rog,/ du-mă odată din groaza vieții,/ du-mă, du-mă,/ și nu mă mai pedepsi/ și mie nu mă mai redă-mă”. În acest *Dialog cu oda în metru antic* (XXII, 30), pentru prima oară poetul nu mai manifestă tentația întoarcerii la sine, ce caracterizează regimul contingent, ci dorește o părăsire definitivă a condiției sale, părăsire ce nu mai reprezintă însă o decorporalizare metafizică, ci o transmigrație în trupul nemuritor al limbii. Așa cum aspirația zborului astral se materializa într-un cal înaripat, dorința călătoriei în lumea simultană a Logosului folosește drept bidiviu năzdrăvan cuvântul. Apariția lui în fața naratorului este semnul că a sosit

²⁶¹ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 295.

momentul morții rituale. Dacă nu este încă pregătit pentru ea, poetul vede în cuvânt un mesager psihopomp neliniștitor: “Cu tine mă lupt,/ în tine azvârl ființa mea/ ca odinioară Acheii calul troian/ în Troia.// [...]// A, stafie amenințătoare,/ cine ești/ și ce vrei?” (Pean, IX, 7).

Dar, oricâtă rezistența ar opune de acum poetul, procesul este ireversibil. Nichita Stănescu imaginează cuvântul ca pe o cauză teleologică a întregului univers imaginar. Toate speciile evoluează spre acest punct final, sau, mai bine spus, sunt trepte în evoluția spre el. “Odată am avut o revelație, povestește scriitorul: se făcea că trupul mi se transformă treptat–treptat în cuvinte. Se făcea că însuși trupul meu apăruse dintr-o teribilă goană a lumii: alergau atomii după atomi, se izbeau între ei cu o izbitură atât de tare, încât unul într-altul intrau și nu mai puteau să se dezlipească” (*Despre limbajul artistic*, XX, 164). Frenetica agitație contingentă face ca, în cele din urmă, făpturile în veșnică ciocnire să se erodeze și să se combine între ele, după legile atracției cuprinse sub numele de eros. Prin mișcarea accelerată (ce marchează tot mai acuta “criză de timp”) a acestor simbioze, moleculele se unesc în celule, acestea formează plante, plantele se metamorfozează în animale, animalele în maimuțe, maimuțele în om și oamenii în cuvinte. Astfel încât, în aceste serii filogenetice “orice cuvânt este un sfârșit,/ orice cuvânt din orice limbă este un strigăt/ de moarte/ al unei specii/ din nesfârșitele specii/ care au murit fără să se mai nască,/ făcându-ne loc, nouă, singurilor, primilor/ care ne-am născut” (*A inventa o floare*, VIII, 113). În lumea “devenirii întru devenire”, unde fiecare specie se încadrează într-o succesiune, șobolanii se înmulțesc prin șobolani, libelulele prin libelule, porcul prin porc, oamenii prin oameni, iar poetul și sculptorul prin cuvinte și statui. Artistul reprezintă *Ultima* (XXII, 29) verigă a lanțului filogenetic, verigă prin care se face saltul într-o lume transcendentă, nouă și necunoscută, cea a limbajului. “Firești și simple,/ cuvintele rostite de noi/ naște-vor în alte coerențe/ mai bune trupuri vorbitoare/ în alcătuirea lor” (*Cele patru coerențe fundamentale*, XIX, 21).

Odată ce transcenderea în cuvânt a avut loc, naratorul trebuie să-și abandoneze definitiv trupul de carne, altfel acesta îl trage înapoi. “Trupule, [âl amenință naratorul], dacă mă mai scoți din minți,/ te zvârlu din cuvinte./ cară-te, gură vorbitoare!” (*Spirit de haiku*, XXII, 35). Prin palingeneză, *nodul* individualității poetului trece din lumea fizică în limbă. Pământul pare a rămâne, prin aceasta, golit de esență. Abandonat de “greutatea”, de “murdăria”, de “aroma umană”, el nu mai este decât un uriaș cadavru cosmic transparent, simbol anamorfotic al cărnii părăsite de suflul vieții, al materiei din care s-a retras principiul individuației: “Adame, noi am fost izgoniți din pământ./ Pământul e foarte negru,/ dar, murdărindu-ne, se

albește/ și se scutură de pe noi ca lumina.// Pământul e singura curățenie a copitelor cuvintelor noastre” (*Auricole fără ventricole*, XXII, 32).

Transmigrația nu este întotdeauna lipsită de greutate și riscuri. Se poate întâmpla ca, odată create de poet, cuvintele să se desprindă de el înainte ca transbordarea spiritului să fi avut loc. Atunci naratorul rămâne părăsit în ruinele trupului, privind cum vehiculul ce l-ar fi putut salva din apocalipsa de foc se îndepărtează tot mai mult: “Cuvântule care-mi părăsești gura,/ nume de copac!// ...după ce te-am născut,/ de ce mă părăsești ca pe o baltă/ rău mirositoare” (*Cuvântul care-mi părăsește gura*, XXII, 6). Pentru ca transsubstanțierea să se desfășoare în cele mai bune condiții, trebuie parcurs un anumit culoar al continuității de conștiință între trupul fizic și cuvânt. Sinele corporal este înlocuit de sinele lingvistic, dar *eul* trebuie să rămână identic cu sine, fiindcă ruperea identității este adevăratul semn al morții. Iacob (poetul) luptă cu îngerul (mesagerul neantului metafizic) tocmai pentru a-și păstra *numele*. Numele este eul (“Eu sunt Nichita”), esența individuală a omului. Rămânând el însuși, Iacob învinge. Metamorfoza în cuvânt este singura care nu distruge personalitatea umană, deoarece numele este trupul indestructibil al eului.

Transbordarea în limbă este resimțită ca o moarte și o renaștere. Cercul parcurs pe spirala universului imaginar se închide. Cuvântul este locul de trecere spre un nivel ontologic superior, așa cum, pentru a se naște în cel actual, naratorul a trecut prin oul primordial. Oul și cuvântul stau la cele două capete ale lumii, cuvântul fiind și el un spațiu gestant. Nichita Stănescu a subliniat adesea omologia lor. Poeții “nasc din ei cuvintele ca ouăle din păsări” (*Dens puerilis, Cârlova*, XV, 73). *Oul cu iris* este un “ou al vorbirilor noastre” (VII, 77). Vocala O “poate fi ouată de o invizibilă pasăre, care și-a făcut cuib din urechea mea, pasăre care stă aici clocindu-și sonorele ouă, până când ies din ele cuvintele” (*O-I, OI*, XV, 141). Oul cosmic era gestat de *Regele păsărilor*; cuvântul-ou este gestat de poet, care își transferă în “progenitură” întreaga ființă: “Cuvintele sunt pruncii pe care-i alăptăm cu viața noastră” (*Palatul vulturului*, XXII, 14). Asemeni lui Brahma, care se depune pe sine în oul cosmic, pentru a renaște ca Brahman, prin transfigurarea în cuvânt, poetul se autogenerază pe sine. Urmașul său, gestat de cuvinte, “carne din carnea sa”, este el însuși, născut a doua oară, din trup material în trup lingvistic. Poetul se naște pe sine ca “Făt-Frumos al verbelor” (*Tonul*, XXI, 105).

Aventura poetică ajunge la pragul ultim ce poate fi descris și imaginat. Naratorul moare pentru lumea cunoscută și se naște într-o altă “coerență” a lumii, necunoscută și indescriptibilă. Dezobișnuit de tot ceea ce este, el pătrunde într-un spațiu de dincolo de

realitate și ficțiune. Aici, nici o experiență nu îi mai este de folos. Pentru prima oară cu adevărat pierdut și străin, poetul este cutremurat de “neliniștea, groaza/ de a fi primii și singurii/ de a fi himene ale universului”.

Concluzie

Care este deci locul pe care, după desfolierea *mitului* Nichita Stănescu, îl ocupă *poetul* Nichita Stănescu în tabloul revizuit al literaturii noastre din ultimii cincizeci de ani? Răspunsul la această întrebare necesită evident o judecată de valoare, lucru nu dintre cele mai ușoare, din cauza dificultății de a traduce într-un discurs o problemă de gust. Lăsând la o parte argumentul de autoritate (consensul relativ mare în a da un verdict axiologic pozitiv al mai multor critici ce și-au exercitat judecata neinfluențați de presiunea ideologică a mitului “Nichita Stănescu” – chiar dacă uneori ei înșiși au contribuit la modelarea acestui mit), ceea ce pot afirma pe baza întâlnirii mele personale cu opera sa este că “deasupra cântecelor poetului stă cu adevărat un zeu”. Aș putea aduce ca argumente poetica abisală a inspirației practicate de Nichita Stănescu, puterea numinoasă exercitată de multe din poemele sale, visceralitatea și penetranța viziunilor sale, configurarea unei cosmologii imagine riguroase și revelatorii, constituirea unei “limbi poeticești” de simboluri, puterea alchimică de expresie și modelare psihologică și umană a artei sale etc., dar, în ultimă instanță, esența unei judecăți este de natură intuitivă și empatetică, iar formulările teoretice nu o validează neapărat, ci doar îi dau aparența de obiectivitate. Nu am insistat pe critica de valorizare nici pe parcursul acestui eseu, deoarece, după cum a arătat tematismul francez, criticul care începe să lucreze pe viziunile unui poet a dat deja, la nivel liminal, o judecată favorabilă, ce îi motivează de fapt demersul. Aceasta nu înseamnă că întreaga producție poetică a lui Nichita Stănescu, scriitor cu inconstanțe uneori spectaculoase, poate fi recuperată; dacă am citat uneori și versuri cu o valoare îndoielnică, nu am făcut-o nici din lipsă de discernământ și nici pentru a le înnobila fraudulos, ci din convingerea că, în reconstituirea unui univers imaginar, schițele pregătitoare, eboșele și rebuturile sunt la fel de utile ca și reușitele (cu condiția, desigur, ca acest univers să cristalizeze pe un nucleu axiologic real).

Nichita Stănescu rămâne deci în rândul celor mai reprezentativi poeți ai perioadei comuniste, chiar dacă tabloul va trebui lucrat din tonuri mult mai fine și nuanțate. Viziunea pe care regimul o propaga prin instrumentele sale instituționale (mass-media, manuale școlare etc.) era una simplificată, cu tușe grosolane, în alb-negru. Lipsiți de pregătire și sensibilitate estetică, culturnicii erau incapabili să sesizeze fenomenul literar în adevărata lui complexitate

și tindeau, instinctiv sau deliberat, să-l reducă la o schemă pe care să o poată manipula cu instrumentele primitive ale ideologiei. Un asemenea tablou stereotipizat este cel în care o perioadă (sau o întreagă cultură) este dominată de o figură tutelară. O dată așezat pe un asemenea soclu, poetul “ales” (de regim, sau pur și simplu de mentalitatea colectivă) devine obiectul unui cult necontrolat, adulatoriu, care îi mortifică în fapt mesajul. Inutil de spus că astfel de strategii culturale sunt mijloace de manipulare a publicului, care este atras spre o atitudine de minimă rezistență intelectuală. Discursul care mitizează o personalitatea este un discurs narcisiac și securizant, care împiedică contactul empatic cu o operă și face imposibilă trezirea de conștiință. Atitudinea cultică convine semidoctului care dormitează în noi, scutindu-l de efortul de participare și înțelegere artistică, morală și umană. Ea favorizează fanatismul și este în definitiv anticulturală, dacă înțelegem prin cultură, așa cum o făcea Nichita Stănescu, acel spațiu al întâlnirilor profunde, care te schimbă interior, cu experiențele traumatice, cu rupturile sau cu revelațiile trăite de artiști în creuzetul propriului destin.

Nichita Stănescu nu este prin urmare “poetul nepereche” al literaturii postbelice. Profilul său trebuie “decuplat” de la marele clișeu al culturii noastre, cel al “luceafărului”, clișeu atât de dăunător de altfel pentru Eminescu însuși. Un model mult mai flexibil pentru a discuta literatura postbelică este perioada interbelică, unde Arghezi, Bacovia, Blaga, Maniu, Barbu, Vinea sau Fundoianu alcătuiesc o *constelație*, și nu un astru unic. Nichita Stănescu are o strălucire aparte, inconfundabilă, într-o constelație de poeți contemporani, fără să răpească însă sau să eclipseze lumina celorlalți. Ideologia comunistă a încercat și ea (prin manualele școlare, spre pildă) să inventeze o pleiadă a noii epoci, “panteonul” său fiind alcătuit din Mihai Beniuc, Geo Dumitrescu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Ștefan Aug. Doinaș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru etc. Or, vedem că, astăzi, sub lumina tare a lipsei de cenzură, diferită de penumbra întreținută de regimul comunist, multe din aceste nume intră în eclipsă și din conul de întuneric ies altele: Radu Stanca, Emil Botta, Gellu Naum, Ion Caraion, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu. Nichita Stănescu rezistă schimbării de iluminare, el integrându-se de plin drept în nou configurata constelație.

Nu este mai puțin adevărat că există și voci care, după cum am arătat deja, îi contestă parțial sau integral calitatea de poet. Nu mă mai opresc asupra criticilor care îl neagă în virtutea propriei sensibilități și formații, ci doar asupra unei contestații cu valoare simptomatică sporită. Este vorba de generația ’80, care respinge într-un mod programatic lirica lui Nichita Stănescu, invocând în spatele incompatibilității de gust o schimbare de

paradigmă culturală. Aceasta ridică o altă problemă de situare a autorului *Necuvintelor*, mai dificil de tranșat, și anume aceea a încadrării sale într-unul din cele două curente ce își dispută prioritatea în această a doua jumătate a secolului – (neo)modernismul și postmodernismul. O asemenea dezbatere tipologică nu poate fi eludată, mai ales în analizele ce susțin concluzia că lirica stănesciană reprezintă o mutație în evoluția literaturii noastre și a sensibilității poetice în general, deci a modului de a concepe literatura. Cum problema pare greu de soluționat câtă vreme postmodernismul, și nici chiar modernismul, nu și-au încheiat sau definit exact profilul, am să recapitulez, privind prin lentilele conjugate ale celor curente, câteva din trăsăturile esențiale ale liricii stănesciene punctate de-a lungul acestui studiu.

Prima este *poetica metaforică*, trăsătură care, după tabloul sinoptic elaborat de Ihab Hassan și pus la lucru de optzeciști²⁶², l-ar încadra fără nici o ezitare pe autorul *Elegiilor* în modernism²⁶³, dacă asupra ei nu ar plana mai multe nelămuriri. Metaforicitatea este într-adevăr o caracteristică definitorie a generației '60 și abia generația '80 se va revendica, în bloc, de la o altă poetică, de natură metonimică (anticipată însă de poeți ca Mircea Ivănescu sau Leonid Dimov). Funcția socio-estetică a poeticii metaforice a fost valorizată în mod diferit, în funcție de unghiul de vedere adoptat. Ana Blandiana, reprezentantă a generației '60, accentuează latura ei subversivă: "În toate țările din Est, metafora a fost folosită ca o bombă care făcea explozie la mijlocul drumului dintre scriitor și cititor, atunci când adevărul pe jumătate rostit al unuia se întregea cu jumătatea trăită de celălalt, într-o înțelegere complice și subversivă"²⁶⁴. Cristian Moraru, reprezentant al generației '80, accentuează în schimb latura ei evazionară: "metaforicitatea copleșitoare a poeziei ar apărea ca o reacție de «afazie lirică», supralicitare a metaforei, a disponibilității de a numi un lucru prin alt lucru, de a substitui deci, am zice, dacă ne gândim la situația concretă a poeziei anilor '60, contingentul «compromis» cu un substitut *de-contingent*. Reacție compensatorie, deci, la refuzul de *a numi* (citește «asuma») normal, «firesc», însuși contingentul, în naturala sa «sintaxă»"²⁶⁵. Cazul particular al lui Nichita Stănescu convine mai degrabă celei de-a doua ipostaze a metaforei, nu celei dintâi. Dar problema stă în altă parte, și anume în faptul că doar primele sale volume, de până la *11 Elegii*, se subordonează unei poetici metaforice. Mai mult, ca o ironie a sorții

²⁶² Ihab Hassan, *Sfîșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 184.

²⁶³ Las la o parte rezervele serioase formulate asupra punerii în paralel a opoziției metaforă/ metonimie cu distincția modern/ postmodern de către Umberto Eco și în special Jonathan Culler (în *The Turns of Metaphor*, în *The Pursuit of Signs*, 1981).

²⁶⁴ Ana Blandiana, *Scriitorul român între rezistență și opoziție*, în "22", nr. 21/ 31 mai 1991.

parcă, Ștefania Mincu își propune să demonstreze, folosind instrumentele unei critici “textualiste”, că, trecând de la *sentiment* la *stare*, Nichita Stănescu înlocuiește în opera de maturitate metafora cu metonimia. Pentru motive pe care le-am arătat în primul capitol, eu cred că nu este vorba nici de metafore și nici de metonimii, că imaginile prin care poetul își configurează universul imaginar nu sunt tropi, ci simboluri. Nu am cunoștință dacă cele două curente au luat o poziție tranșantă în raport cu simbolul; Ștefan Stoenescu afirmă că modernismul (postsimbolist) debutează printr-o revoltă împotriva simbolului²⁶⁶, astfel încât recuperarea acestuia ar fi un reflex neoromantic și neosimbolist, deci, la limită, postmodern, iar Simona Popescu își propune să înlocuiască opoziția metaforă/ metonimie cu opoziția metaforă/ imagine emblematică și simbol, conjugând deci postmodernismul cu simbolul²⁶⁷.

A doua trăsătură este *viziunea metafizică*, predispoziția poetului pentru reverii într-un spațiu supra-real, paralel, de-contingent, sublim(at). Într-adevăr, cosmologia simbolică a lui Nichita Stănescu este un univers compensatoriu, sustras somațiilor realității cotidiene. În clasificarea literaturii noastre din perioada comunistă, făcută de Ion Simuț pe baza unui criteriu combinat estetic, politic și moral, în patru categorii: literatura oportunistă, literatura subversivă, literatura disidentă și literatura evazionistă (estetistă),²⁶⁸ Nichita Stănescu se încadrează, desigur, ultimei dintre ele. Fantasmele sale trăiesc în spațiul clivat al artei, rupt de viața cetății. Or, disjungerea între artă și societate, între etic și estetic, între metafizică și pragmatică, este o caracteristică a modernismului, ce a fost din nefericire cu ipocrizie speculată de ideologia comunistă pentru a-l menține pe artist dezimplicat de viața socială. Ca o reacție la asemenea distincții ce riscau, în special în Est, să devină schizofrenogene, postmodernismul a venit cu proiectul reintegrării lor într-o sinteză superioară. Poetica metonimică a generației '80 permitea poeziei să “coboare în stradă”, să regăsească spontaneitatea gesturilor, a umanității simple, directe. Poezia obiectelor banale și a întâmplărilor curente, proza metafictională (cum e cea lui Paul Goma), jurnalele de detenție, mărturisirile, meditațiile etico-politice sunt specii ce tind să depășească dihotomiile moderniste perfid transformate de comunism în compartimentări etanșe.

Dar, dacă “evazionismul”, înțeles ca o scindare alienantă, este într-adevăr o trăsătură a

²⁶⁵ Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 339.

²⁶⁶ Ștefan Stoenescu, *În zona tranzițiilor reversibile: Postmodernismul ca transvaluare și feedback*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 61.

²⁶⁷ Simona Popescu, *Poezia ca instinct de conservare și model de comportament*, în *Echinox*, nr. 2-3/ 1988.

²⁶⁸ Ion Simuț, *Cele patru literaturi*, în *România literară*, nr. 29/ 28 iulie-3 august 1993.

modernității, fascinația metafizicii, în schimb, nu sunt convins că poate fi atât de ușor distribuită modernismului. Epoca modernă este caracterizată mai degrabă de un *nihilism* metafizic (“Dumnezeu a murit”), de un “poleit agnosticism” (Charles Jencks), de imanentism și materialism, de “atrofia simțului pentru transcendență” (Sedlmayr), inaptitudine anagogică și pierdere a “simțului metafizic” (Adorno)²⁶⁹. Lirica ascensională a lui Nichita Stănescu îmbină iluzia romantică a întregului cosmic cu deziluzia modernă a transcendenței vide. Marele Tot resimțit ca neant, aspirația metafizică contrabalansată de nihilismul imanentist ar trebui să fie, după criteriile lui Ioan Buduca²⁷⁰ sau Radu G. Țeposu²⁷¹, un “romantism întors”, adică un simptom postmodern. Reîntoarcerea spre metafizică, chiar censurată de neîncredere și criticism, este o penitență pe care postmodernii o fac pentru a răscumpăra păcatul “apocalipsei după Nietzsche”²⁷².

A treia trăsătură este *neo-raționalismul* liricii lui Nichita Stănescu. El a fost invocat de către unii critici ca dovadă pentru afirmația că autorului *Necuvintelor* îi lipsește sensibilitatea (organul) poetic. După cum am arătat, intuiționismul și abstracționismul (sau imagismul și nonfigurativismul) nu sunt însă criterii absolute ale poeziei și non-poeziei, ci mai degrabă criterii relative (istorice) de a defini poezia specifice unor anumite curente culturale. Neoraționalismul lui Nichita Stănescu nu poate fi, într-adevăr, subsumat unei concepții moderniste, dar nici nu poate fi redus la o retorică de tip clasicist. Singura soluție este de a vedea în el o ruptură cu modernismul și a-l distribui postmodernismului. Integrarea rațiunii, a speculațiilor filosofice și științifice, în euforia lucidă a *stării de poezie*, nu este un demers care să țină de viziunea *critică* (de la grecescul *crisis*, disociere, distincție, care stă la baza unei judecăți sau hotărâri) a primului curent, ci de viziunea *hermetică* a celui de-al doilea. “După cultul inconștientului întreținut de moderni, ar fi firesc ca postmodernismul să-i acorde conștiinței – resurselor, aspectelor ei – mai mult interes” scrie Livius Ciocârlie²⁷³. Chiar dacă eticul și socialul îi rămân străine, lirica lui Nichita Stănescu se vrea totuși o poezie

²⁶⁹ Citez după Andrei Pleșu, *Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. p. 50.

²⁷⁰ Ioan Buduca, *Undă sau corpuscul?*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 120.

²⁷¹ Radu G. Țeposu, *Un romantism întors*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 123.

²⁷² Monica Spiridon, *Mitul ieșirii din criză*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 79.

²⁷³ Livius Ciocârlie, *Presupuneri despre postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 15.

totală, care să acopere toate laturile vieții interioare, conștiente sau inconștiente²⁷⁴. Cu cât aventura lirică se apleacă asupra mai multor dimensiuni ale sufletului, cu atât ea se apropie de condiția de *questa* existențială. Unitatea spirituală la care aspiră autorul *Epiciei magna* nu este, de altfel, una genuină, primitivă, precum (eventual) cea romantică; ea este una ulterioară, obținută prin echilibrarea și juxtapunerea vectorilor contradictorii. Ceea ce înseamnă că Nichita Stănescu nu este străin de traumatismul schizoid al modernității, ci doar că îl depășește într-o sinteză proprie. Pe de o parte, tocmai datorită asumării atitudinii moderniste, lirica sa ascensională nu este trăită – în ultimă analiză – ca o mistică unitivă, ci ca o succesiune de rupturi ce se înlănțuie într-o adevărată fenomenologie a conștiinței. Poetul parcurge efectiv experiența modernă a alterității, conceptul de *poezie impersonală* dezvoltat de el fiind din aceeași categorie cu “vocea impersonală prin care vorbește universul întreg”, la care visase Stéphane Mallarmé. Pe de altă parte, Nichita Stănescu nu este doar poetul alienării și neantului modern, fiindcă el opune acestora o antimetafizică a regăsirii de sine, ce funcționează ca o revenire a refulatului, sau o “întoarcere a autorului”, cum ar spune Eugen Simion²⁷⁵. Mișcarea pulsatorie între sus și jos, între lumină și întuneric, între abstract și concret, adică alternanța regimurilor imaginare, indică o conviețuire comensuală a acestora, toleranța reciprocă fiind un semn al postmodernității, opus exclusivismului modernist²⁷⁶.

A patra trăsătură este *tendința spre ontologie*, în care văd o trăsătură simetric opusă *textualizării*. Dacă acceptăm că universul imaginar al lui Nichita Stănescu este osmotic îngemănat cu stările sale interioare, relația dintre macrounivers și microunivers poate fi concepută în două feluri, în funcție de orientarea ei dominantă: fie dinspre interior spre exterior, fie dinspre exterior spre interior. Poezia guvernată de un principiu ontologic se naște prin proiecția cosmologică a eului creator în figura unui Mare Antropomorf. Poezia guvernată de un principiu textual se naște printr-o operație inversă, prin introiecția psihologică a universului în scriitor. În primul caz, scriitorul se ipostiază într-o divinitate panteistă, iar creația sa este spațiată cosmic; în cel de-al doilea, divinitatea este redusă la statura scriitorului, iar cosmogeneza este văzută, să spunem, ca dactilografiatul la mașina de scris.

²⁷⁴ După Ion Bogdan Lefter, postmodernismul este o “tentativă de sinteză a «inimii» și a «creierului» [...] pasionalitate dublată – și salvată! – de luciditate și raționalism”. În *Postmodernismul. Pledoarie pentru clarificările necesare*, în *Familia*, nr. 3/1988.

²⁷⁵ Eugen Simion, *Un concept care își caută sensurile*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 9.

²⁷⁶ “Postmodernismul, scrie Monica Spiridon, stă sub semnul oscilației între extreme pe care trebuie să le împace cum știe, sub steaua paradoxului și a oximoronului. [...] Pluralist, tolerant și eclectic, postmodernismul tinde să întoarcă pe dos negativismul monist pe care îl prizase modernismul”, în *op. cit.*, p. 86.

După teoreticienii generației '80²⁷⁷, atitudinea specifică postmodernismului este cea din urmă, ei repudiind iluzia animistă tip Nichita Stănescu. Dar alți critici, precum Livius Ciocârlie²⁷⁸, consideră că tocmai autoreferențialitatea și programele de producere a textului, ce derivă din Mallarmé, sunt mai degrabă niște dezvoltări (până la impas) ale structuralismului și semioticii, decât niște manifestări ale “noii antropologii”. Revenirea la ontologie, în schimb, după ce filosofia primei jumătăți de veac proclamase că sistemele metafizice, ontologice și cosmologice s-au perimat și că nu mai au actualitate decât epistemologiile, atestă o renaștere a *Weltanschauungului* de tip mitic, mort o dată cu modernismul. Deconspirarea metafizicii ca un text (legitimator), introiectarea Ideilor platoniciene, este o reducere gnoseologică, adică un gest de disociere specific modernist. Proiectarea textului în metafizică, a categoriilor cognitive în esențe obiective, este, dimpotrivă, un reflex magic, bazat pe intuiția continuității între om și natură. Prin ambiția sa de a elabora o cosmologie simbolică, Nichita Stănescu reface legătura cu viziunile astrale ale lui Eminescu.

Radu G. Țeposu definește postmodernismul drept un “romantism întors”, ce conferă o a doua viață obsesiei totalității. Până aici, Nichita Stănescu s-ar încadra deci mai degrabă în postmodernism, dar autorul *Tragiciei și groteștii istoriei a întunecatului deceniu literar nouă* își continuă studiul precizând: “O totalitate de hârtie însă, căci noua coerență se înalță pe un artificiu conștient, ludic și histrionic. Cartea a luat locul lumii (sau lumea a sfârșit în carte, cum zicea Mallarmé), ficțiunea deliberată – locul visului. Transcendența s-a mutat în retorică”²⁷⁹. Tinzând spre ontologie și nu spre retorică, exclus deci din modernism, dar și din postmodernism, Nichita Stănescu ar rămâne un romantic pur și simplu. Și totuși, punând în funcțiune ludicul simț al relativității și terțului inclus specific demersului critic ... postmodern, acest diagnostic de romantism poate fi și el “întors”. Să spunem că METAFIZICA lui Nichita Stănescu este de natură romantică; ANTIMETAFIZICA este modernă; atunci TRANSFIGURAREA ÎN CUVÎNT, ultima etapă a aventurii poetice, este postmodernă. Esența ultimă a lucrurilor nu este, pentru autorul *Necuvintelor*, numele? Mistica sa, după cum am văzut, nu se deschide asupra divinității, ci se întoarce asupra numenului lingvistic din centrul eului. Scriitorul este un “producător de sens”, care sublimează *spațiul natural* în

²⁷⁷ Spre exemplu, Ioan Buduca, *op. cit.*, p. 120; Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 124; sau Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/ 1986, p. 130.

²⁷⁸ Livius Ciocârlie, *op. cit.*, p. 14.

spațiu artificial. Visând transmutarea universului în cuvinte, el tematizează de fapt “sfârșitul lumii în carte”.

Totuși, Nichita Stănescu se deosebește de textualiști prin aceea că înțelege “producerea de sens” ca pe o creație ontologică, nu ca pe o manufacturare de iluzii de hârtie. Este nevoie prin urmare a adânci discuția asupra unei a cincea trăsătură a liricii sale, și anume *viziunea asupra cuvântului*. Romanticii atribuiau cuvântului o putere întemeietoare demiurgică. Rostirea însemna creație, cântecul era perceput într-o dimensiune orfică. Cuvântul avea o transparență și o tranzitivitate absolută, conținutul său era trăit imaginar ca un obiect, sau, altfel spus, semnificatul era asimilat referentului. Acestui “realism” lingvistic, poststructuralismul îi opune o viziune “nominalistă”. Poeții textualiști sunt în permanență conștienți de condiția de unități lingvistice a cuvintelor folosite de ei și de condiția de text a poemelor lor. Cuvântul devine intransitiv; el nu mai trimite la un referent real, ci la sine însuși, accentul nu mai cade pe semnificat, ci pe semnificant. Ștefania Mincu a încercat să demonstreze că lirica lui Nichita Stănescu a evoluat tocmai spre o astfel de autoreferențialitate, dar, după cum am arătat, nu cred că simbolurile stănesciene ajung vreodată să se rupă de contrapărțile lor subiective, de referenții lor psihici²⁸⁰. Ele desemnează tot timpul anumite stări reale, preverbale, adeseori greu codificabile în cuvinte și necesitând instrumente speciale cum sunt necuvintele și poezia metalingvistică. (Ne)cuvintele spuse de poet invocă trăiri, intuiții și revelații, adică un întreg univers interior. Ceea ce deosebește neoromantismul său de romantismul propriu zis este absența ingenuității. În participarea lor magică la natură, romanticii pierdeau din vedere condiția lingvistică a instrumentelor lor poetice; în luciditatea lor critică, textualiștii sunt fascinați doar de natura lingvistică a poeziei; autorul *Necuvintelor* nu închide canalul ce unește cuvântul de referent, dar nici nu “uită” condiția lui de semn. Prin cuplarea principiului ontologic cu conștiința semiotică ia naștere viziunea stănesciană a cuvintelor ca fapte reale, palpabile, pe care am explorat-o în ultimul capitol. Această voință de a reproiecta lingvistica în ontologie, de a reunifica semnul cu realul pare a fi mai specifică pentru postmodernism decât dorința de a disocia între referent și semn și de a distila o lume a semnificanților puri, închiși în spațiul

²⁷⁹ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, p. 32.

²⁸⁰ Cred că toată această oțioasă discuție ar putea fi clarificată prin distincția între: referentul din realitatea exterioară, referentul din realitatea mentală, referentul din planul limbii. Sînt de acord că simbolurile lui Nichita Stănescu nu au în general referenți în realitatea exterioară. Ele sînt auto-referențiale, dar raportat la autor, nu la ele însele. Ele au adică referenți în realitatea sufletească a scriitorului, însă nu se au pe sine drept propriul referent, într-un circuit închis în spațiul limbii.

autorefențial și monadic al textului.

Discuția poate fi prelungită analizând conceptul de *inefabil* utilizat de Nichita Stănescu. După cum am arătat, termenii în care îl tratează poetul român sunt cei moderniști, ai lui Henri Bremond. Jean-François Lyotard a propus o instructivă distincție între romantism, modernism și postmodernism pe seama modului de a trata ireprezentabilul, sublimul “nu știu ce”. Dacă romantismul și simbolismul au convingerea că pot atinge absolutul cu ajutorul metaforelor și simbolurilor, estetica modernă “permite ca ireprezentabilul să fie invocat doar ca un conținut absent”, ca o formă goală. Ea videază absolutul de sens, deși continuă să-i dea o formă. Estetica postmodernă, în schimb, “invocă ireprezentabilul în prezentarea însăși”²⁸¹, ea distruge forma pentru a sugera nonfigurativismul inefabilului. Or, necuvintele și “limba poetică” inventate de Nichita Stănescu sunt tocmai o astfel de modalitate de deconstruire a limbajului comun, în intenția de a-i spori sugestivitatea. Aceasta este și părerea lui Ștefan Stoenescu, care constată o “glisare aproape imperceptibilă dinspre modernism spre postmodernitate” în operele de după *Epica magna*²⁸², adică în cele pe care le pusesem sub semnul poeticii metalingvistice.

În sfârșit, o a șasea trăsătură este *jocul intertextual*, procedeu ce îl alătură pe Nichita Stănescu generației '80. Mimetismul, pastișa și autopastișa, “probarea” tonurilor și a registrelor altor poeți, manierismul ludic și ironic sunt modalități postmoderne de recuperare și valorificare a “moștenirii” înaintașilor. Histrionismul și proteismul măștilor deliberat asumate nu sunt simptome de epigonism, ci întoarceri simpatetice la trecut, pentru identificarea resurselor de lirism rămase latente în istoria literaturii. Nu este *Levantul* lui Mircea Cărtărescu o delicioasă *Carte de recitare*? Amândouă se împărtășesc din același “eclectism stilistic obligat”, ce urmărește “să folosească – re-contextualizându-le și re-semantizându-le – stiluri «vechi» și componente culturale cunoscute”²⁸³. Acceptarea de către optzeciști, a lui Nichita Stănescu, prin această – unică – trăsătură, în context postmodern, se datorează probabil faptului că ea constituie un punct de consens pentru cele două mari direcții în definirea postmodernismului, cea poststructuralistă, deconstructivistă și antitotalizatoare (în linia lui J. Derrida), și cea “hermetică”, pluralistă, eclectică și integratoare (în linia lui

²⁸¹ Jean-François Lyotard, *Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernul?*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 178.

²⁸² Ștefan Stoenescu, *op. cit.*, p. 61.

²⁸³ Ion Bogdan Lefter, *Secvențe despre scrierea unui “roman de idei”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 148.

Umberto Eco)²⁸⁴.

Cele șase trăsături enumerate ar putea fi distribuite prin urmare în mod aproape echilibrat, cu suficiente probe în ambele cazuri, între cele două mari tipologii culturale actuale. Or, dacă analiza tipologică sfârșește, din cauza impreciziei conceptelor de modernitate și postmodernitate, în elaborarea unui tablou de antinomii kantiene ce nu oferă nici o posibilitate de decizie, tot ce se mai poate face este de a muta discuția de la morfologia generală a acestor curente la morfologia specifică pe care o capătă ele în context românesc.

Atribuirea lui Nichita Stănescu fie modernismului, fie postmodernismului este dependentă, într-o măsură hotărâtoare, de modul în care sunt definite la noi aceste curente. După cum am arătat într-altă parte²⁸⁵, postmodernismul a fost adoptat în literatura noastră printr-o masivă adaptare, fiecare generație modelându-l “după chipul și asemănarea” propriei poetici. În subtextul unor adevărate “bătălii” pentru înfierea conceptului au lucrat nu numai scrupule de acuratețe terminologică, ci și anumite interese de politică literară. Spre deosebire de Occident, unde termenul de postmodernism a păstrat pentru mulți scriitori o conotație peiorativă, la noi el a fost receptat în mod aproape exclusiv sub aspect pozitiv, auroral; polemica asupra termenului s-a purtat prin urmare (și) pentru acapărarea prestigiului și autorității lui. În condițiile în care delimitarea modernism / postmodernism riscă să fie deturnată într-o judecată axiologică, de tipul desuet / valoros, este de înțeles de ce distribuirea lui Nichita Stănescu (ca reprezentant al generației '60) modernității sau postmodernității suscită pasiuni mai aprinse decât o simplă discuție tipologică.

Unii critici, precum Ștefan Augustin Doinaș, apreciază că literatura noastră interbelică epuizează modernismul românesc și că literatura anilor '60 se simultaneizează mișcării postmoderne din America deceniului șapte. Din această perspectivă, Nichita Stănescu ar fi, evident, “primul nostru poet postmodernist clasicizat”²⁸⁶. Nichita Stănescu este catalogat drept postmodern și de către Cristian Livescu²⁸⁷ și Ion Alex. Angheluș²⁸⁸, însă cu o argumentație firavă sau confuzională. Considerând relevantă nu atât sincronizarea spontană, istorică, a fenomenului nostru literar cu cel american, cât sincronizarea critică, bazată pe

²⁸⁴ Vezi Maria Cornelia Oros, *Postmodernismul între Eco și Derrida*, în *Euphorion*, nr. 2/ 1994.

²⁸⁵ Corin Braga, *Postmodernismul literar românesc*, în *Echinox*, nr. 6-7-8-9/ 1995, reluat în volumul *10 studii de arhetipologie*, Dacia, Cluj, 1999.

²⁸⁶ “TRADIȚIA TRANSFORMĂ MODA ÎN ISTORIE”: un interviu cu Ștefan Augustin Doinaș, realizat de Monica Spiridon, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 155.

²⁸⁷ *Post-modernismul textual*, în *Cronica*, nr. 32/ 1985, p. 5.

²⁸⁸ *Post-modernismul și spaima de noduri*, în *Astra*, nr. 3/ 1986, p. 7-8.

receptarea teoretică, ideologiei generației '80 susțin că postmodernismul se instalează la noi abia în literatura deceniului opt, perspectivă care face, evident, din autorul *Elegiilor* un autor prin excelență modern. Nicolae Manolescu este de părere că generația '80 încearcă de fapt să-și instrumenteze “despărțirea” de generația '60 pe opoziția modern / postmodern, deși clivajul dintre poeticile celor două generații nu se suprapune perfect clivajului tipologic invocat. Ecuația “Nichita Stănescu – poet modern” se bazează prin urmare pe o anumită opțiune în definirea postmodernismului, ce nu ar lua în considerare ruptura reală pe care lirica stănesciană o reprezintă față de cea interbelică²⁸⁹. Totuși, criticul sfârșește prin a-l așeza pe Nichita Stănescu în paradigma modernității²⁹⁰.

Validă sau nu din punct de vedere morfologic, presiunea “postmodernistă” a generației '80 are efectul de a-l integra pe Nichita Stănescu modernismului și de a grăbi încheierea acestei perioade literare. O dată cu schimbarea sensibilității, a orizontului de așteptare și a sistemului de a percepții, Nichita Stănescu a încetat să fie un model estetic actual, creator de modă și de epigoni. Nu se mai scrie în maniera Nichita pentru că în general retorica epocii sale a fost abandonată. În schimb, opera sa cristalizează treptat ca un reper estetic în cealaltă dimensiune, supraistorică, esențială, a general-umanului. Are loc, cu alte cuvinte, o clasicizare a poetului, o ieșire din rândul modelelor vii și o așezare în panteon (nu în sens emfatic), așa cum s-a întâmplat cu Eminescu după ce generația lui Arghezi a dizlocat coada de cometă a epigonilor, impunând un cu totul alt tip de sensibilitate poetică. Opera lui Nichita Stănescu a încetat să constituie un model estetic imitativ, la modă, devenind un model estetic formativ, un jalon de confruntare și reper în educarea unei personalități artistice.

Totuși, deși tendința actuală cu dinamismul cel mai puternic este cea care îl distribuie pe Nichita Stănescu modernismului (poate și din dorința inconștientă de a simplifica lucrurile pentru a face în sfârșit ordine în identificarea curenților), nu m-aș grăbi să închid discuția asupra relației dintre autorul *Respirărilor* și postmodernism. Se poate argumenta, cu reală îndreptățire, că opera sa ar fi: neo-clasică, neo-romantică, neo-simbolistă și modernistă. Dar dacă ar fi fost într-adevăr, și numai, modernistă, atunci poetica sa ar fi fost opacă și la discursul neoraționalist, și la metafizica romantică și poate și la simbol. Coexistența tuturor acestor trăsături pare a diagnostica mai degrabă postmodernismul. Ar fi vorba însă de un postmodernism spontan, fără conștiință teoretică de sine (sub rezerva că postmodernismul ar

²⁸⁹ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 224.

²⁹⁰ Nicolae Manolescu, *O ușă abia întredeschisă (Teme 6)*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 107.

putea fi definit fără a face cuplu metodologic cu conștiința teoretică). Schematizând, Nichita Stănescu este modern pentru cei care definesc postmodernismul în termenii poststructuralismului (autoreferențialitate, intranscendență, fragmentarism, textualism), dar este postmodern pentru cei care definesc postmodernismul în termenii “noului hermetism” (recuperare, toleranță, integrare, noua antropologie). Concluzia cea mai cumpănită mi se pare a fi aceea că Nichita Stănescu se află în punctul de confluență unde modernismul se recapitulează pe sine, depășindu-se spre postmodernism, că el epuizează resursele modernității și *obligă* poezia de după el să caute cu totul alte soluții, deschizând astfel în mod indirect și involuntar calea postmodernității.

Résumé

L'univers imaginaire de Nichita Stănescu

Après la chute du régime communiste, il est enfin possible de dresser un panorama plus exact de la littérature roumaine des 45 dernières années. Pendant toute cette période, la culture officielle avait essayé, avec des moyens plus ou moins barbares et avec plus ou moins de succès, de confectionner un tableau de (pseudo)valeurs conforme à son image, selon des critères idéologiques, qui faussaient et tendaient à se substituer aux critères esthétiques. L'effondrement de cette construction artificielle a fait sombrer beaucoup de "gloires" et laisse émerger de l'ombre d'autres figures, bien plus significatives, dans un refaçonnage lent mais profond de toute une hiérarchie culturelle. Nichita Stănescu était un de ces mythes des années soixante, mais lui, il supporte bien les secousses de la reconfiguration, même si pas mal de reproches lui ont été faits. Dans la septième décennie, pendant la période de dégel de la fin du stalinisme, il avait été investi par l'imaginaire collectif comme un symbole de la renaissance de notre spiritualité. Par un processus de transfert, sur le noyau axiologique réel de sa poésie s'était greffée une révolte sociale qui ne pouvait s'exprimer ouvertement, à cause de la censure et de la répression politique. Se rendant compte de l'importance du phénomène, le nouveau régime de Ceaușescu a pensé utile de s'approprier le charisme du poète, en lui proposant tacitement un pacte de non-agression: la liberté de création en échange de la passivité politique et morale. L'autonomie de l'esthétique était ainsi transformée, par une manœuvre méphistophélique, en une sorte de prison; le pont-levis du château d'ivoire où s'était réfugié l'artiste était levé, en lui interdisant le retour dans la cité. Nichita Stănescu a accepté le pacte et il a été promu au rang de poète de la nation, en bénéficiant de tout l'appui des médias (manuels de classe, radio, télévision etc.). Sa passivité irresponsable (sinon complice) lui a été reprochée comme une trahison, comme s'il avait vendu au pouvoir le mythe du résistant.

En fait, l'indifférence civique du poète a une raison bien plus profonde que l'opportunisme ou la lâcheté. Quoiqu'il ne soit pas un exemple de rectitude morale, Nichita Stănescu est un des très rares exemples de dévotion totale envers sa vocation poétique. Par un effort délibéré et lucide, il a renoncé à tout ce que peut être considéré comme une vie "normale", humaine, pour s'identifier au rôle de poète, compris comme un mode d'exister. Par une alchimie en profondeur, il a laissé la poésie l'imprégner et modifier ses structures psychiques, de telle façon qu'il ne pensait et ne parlait plus de manière commune. Nichita Stănescu était en quelque sorte un "mutant", qui vivait dans un "état poétique" généralisé et permanent. Cette mutation n'est pas une métaphore, il s'agit d'une métamorphose réelle, avec toutes les angoisses d'aliénation sous-jacentes, avec tous les périls d'isolement et de schizophrénie, avec une tension continue, compensée par l'alcoolisme, qui lui a peut-être coûté la vie prématurément.

En reprenant un célèbre syntagme de l'abbé Henri Bremond, Nichita Stănescu a défini son mode de vie comme un "état de poésie". Dans cette formule, l'*état* vise un palier très profond de l'activité psychique, atteint par un abaissement volontaire du niveau mental, qui se situe avant et à l'origine des affects, des images, des idées et des concepts. Dans ses essais spéculatifs, Nichita Stănescu opère une distinction à la manière de Bergson, entre la pensée par des notions, rationnelle, qui solidifie la *durée* en des formations mortes, et la pensée par des images, métaphorique, qui utilise les sentiments et les intuitions floues, sans contours fixes. Ces deux types de pensée sont irréductibles l'une à l'autre et la différence spécifique qui les sépare est l'espace du "je-ne-sais-pas-quoi" de la poésie. Par introversion, le poète descend jusqu'au territoire préformel de cet *ineffable*, où il devient maître de l'énergie psychique qui gît à la base de tout acte mental. De ce centre de force immergé, il utilise avec la même désinvolture la tension liminaire aussi bien des sentiments que des idées, des images que des concepts. C'est pour cela que sa poésie est au-delà tant du discours pseudo-philosophique et abstrait (dont il a été maintes fois accusé, comme d'une absence de sensibilité lyrique) que du discours "tout-image" (qui essaye de contrer cette accusation par l'hypothèse d'une "visualisation des concepts"). Nichita Stănescu aboutit de fait à une réintégration de la vie psychique, dissociée par l'expérience de la modernité, en récupérant

pour l'art autant l'univers du *cogito*, des spéculations métaphysiques et cosmologiques, des théories mathématiques et philosophiques, que l'univers des sentiments et des fantasmes subliminaux.

L'écrivain est donc en train de migrer de son moi empirique vers un moi essentiel, libre face aux sommations contingentes, qui contrôle le réseau phrénétique d'énergie créatrice. Le projet poétique est une quête existentielle, qui modifie le créateur autant qu'un projet mystique et situe son oeuvre dans une dimension plutôt ontologique que sémiologique ou textualiste. La *poésie pulsative* de Nichita Stănescu est un oscillographe sensible et fidèle de sa vie intérieure et donne un décalque parfait des moindres vibrations et pulsions mentales. Identifiée à l'*apex* actif de la conscience, au point-source (*point de fugue*, dit Nichita Stănescu) qui développe la vie psychique par son mouvement à travers les synapses neuronales (*nodules de tension*), l'état poétique est un instrument parfaitement adapté pour dévoiler et modeler la biographie du moi nouménal. Le statut de poète n'est pas un masque social (Nichita Stănescu a été traité d'histrion), mais une nouvelle personnalité, qui détruit la personne contingente et permet à l'artiste de se reconstruire dans une dimension idéale. Dans cet espace, où il peut se donner un nouveau être, Nichita Stănescu a élaboré, dans un effort total, un moi poétique (auquel il s'est identifié jusqu'à la mort), une vision du monde et un langage de symboles, qui sont, tous les trois, des alternatives à la vie quotidienne. Mon essai critique se propose de relever un tableau synthétique de la cosmologie (dans le sens fort, métaphysique, du terme) imaginée par Nichita Stănescu et d'interpréter "mot" à "mot" sa "langue poétique", dans laquelle chaque symbole traduit, avec une constance extraordinaire, un même référent ineffable de la vie intérieure.

La fuite du contingent est une forme d'évasion non seulement du réel compromis par le système communiste, mais aussi d'une biographie ressentie comme insuffisante. À la différence d'autres écrivains, comme Ion Creangă, Mihai Eminescu et Lucian Blaga, qui se penchent toujours vers le passé avec un plaisir indicible, pour se régénérer dans les fantasmes paradisiaques de l'enfance, Nichita Stănescu trouve ce chemin en arrière barré par le souvenir de la deuxième guerre mondiale. Pour lui, la guerre a représenté un traumatisme qui a bouleversé son sens de la vie et du temps. La guerre est tombée comme un rideau de ténèbres

sur son passé et l'a sevré de l'univers féérique de l'enfant. Chaque fois que le poète essaye de partir à la recherche du temps perdu, il rencontre la lumière angoissante d'un soleil noir. Pour lui, l'apocalypse n'est pas un événement futur, l'apocalypse a déjà eu lieu, elle se situe au commencement du temps et l'oblige de fuir vers le futur. Pour éviter ce trou noir de la biographie, qui porte la menace d'une paralysie affective et imaginative, le poète va élaborer le projet d'une transcendance du moi empirique vers un espace sans ombres, cristallin et essentiel. Cet univers qui s'oppose à l'inconscient traumatisé de l'enfance, c'est la conscience poétique, que l'écrivain va aménager comme une demeure où il est libre de toute angoisse et pulsion incontrôlable, où il peut repenser son destin et s'écrire une nouvelle biographie, selon son désir.

Dans des essais et poèmes "gnomiques", Nichita Stănescu a thématiqué et élaboré sa fuite de la contingence comme une phénoménologie de la conscience. Le traumatisme de la guerre est dû à la découverte de la mort, qui a provoqué une coupure dans la vie heureuse de l'enfant. Par la suite, la conscience du poète va expérimenter des ruptures successives, toujours plus aiguës, qui le font émerger dans des espaces psychiques toujours plus abstraits et lui construisent un destin télescopé, évoluant par sauts. Le symbole le plus poignant de la rupture est Enkidu, l'ami et frère de sang de Gilgamesh, par la mort duquel le héros mésopotamien découvre la dimension de la mort comme événement personnel et décide de partir à la recherche de l'immortalité. Le cri de douleur et de terreur de Gilgamesh est d'après Nichita Stănescu le geste originaire de la poésie qui, elle aussi, est censée exorciser la peur face à la mort. L'espace poétique est un univers atemporel vers lequel le poète se dirige en fuyant l'apocalypse létale du passé.

La phénoménologie de la conscience commence par la désagrégation de l'inconscience infantile. L'enfant vit dans une continuité magique avec l'univers, il ressent, tel un Grand Anthropomorphe, que les parties de la nature sont ses propres organes et membres. C'est à ce moment que l'apparition de la mort lui fait découvrir qu'il ne forme pas un grand tout avec le monde, que sa pensée n'est pas le *pneuma* vital qui anime les objets, que ce qui l'entoure peut mourir et disparaître sans qu'il puisse y faire quoi que ce soit. La première rupture consiste en la dissociation de l'individu et de la nature et en l'émergence de la conscience du

sein de l'inconscience infantile magique. L'aventure phénoménologique continue par une deuxième découverte, celle que le corps, lui aussi, est un *ça*, qui participe plutôt à la nature extérieure qu'à la vie intérieure de la conscience. Le poète est ainsi amené à dissocier l'âme de la chair, et cette seconde rupture est la cause de l'émergence de la conscience de soi du sein de la conscience en général. La troisième rupture est provoquée par une méditation plus poussée sur le siège de la *durée*, de l'énergie vitale qui *ne meurt pas* dans l'individu. Le poète distingue entre les contenus de la vie psycho-mentale, des objets qui lui arrivent sans lui être inhérents, et le moi, qui est le sujet de ces événements intérieurs. Cette nouvelle dissociation, qui dégage le noyau de l'âme, est dirigée par une forme plus évoluée de conscience, qui émerge de la conscience de soi et que Nichita Stănescu appelle *lucidité*. L'instrument qui lui permet de chosifier les épiphénomènes mentaux et de les poser comme des objets est l'écriture et l'art de la parole: "Quand j'ai appris que ce qu'on dit peut aussi bien être écrit, c'est-à-dire rendu visible, je me suis effrayé comme si j'avais commencé à émettre par la bouche des animaux, des anges et d'autres créatures". Enfin, la dernière rupture est provoquée par le contact du moi lui-même avec la mort. Gilgamesh découvre qu'il est lui aussi un Enkidu, qu'il n'est pas du côté de l'immortalité, mais du côté de l'*autre*, du frère mort. Par le contact avec le néant, le poète isole au centre du moi, qui devient à son tour un épiphénomène, le noyau pur de l'être. Tout ce qu'il peut dire de lui-même, tout ce qui n'est pas soumis au péril de la disparition est le verbe *être*. C'est sur ce point ferme, obtenu au terme d'une réduction phénoménologique, que Nichita Stănescu va commencer à se reconstruire dans un espace trans-phénoménal, qui est l'espace de la poésie. Cette dernière dissociation, qui lui permet de transcender le contingent, est réalisée par une forme plus aigüe encore de conscience, qu'il appelle *réveil*. L'homme se meurt sur le plan de la nature physique et le poète se réveille sur le plan "abstrait" de la métaphysique.

À partir d'ici commence la genèse de l'univers imaginaire de Nichita Stănescu, univers qui s'installe avec son quatrième volume, *11 Élégies*. La Physique, l'existence concrète, soumise à la mort, est sublimée en une existence idéale, où la mort elle-même, dite, décrite, est chosifiée et par cela tuée et exorcisée. Mais cette résurrection ne peut avoir lieu qu'après une descente initiatique dans la mort, expérience narrée par le poète dans le dernier poème de

son troisième volume, donc juste avant la rupture par laquelle il dépasse la poétique métaphorique de son début et affirme un monde poétique fort original, qui lui donne un profil à part. Le poème s'appelle *Îndoirea luminii (Ployer la lumière)* et décrit la descente aux enfers de la mémoire. Pour se libérer de la fascination morbide qui domine son enfance, le poète se décide à affronter le fantasme névrotique et régresse vers les souvenirs les plus reculés. À mesure qu'il atteint des âges plus anciens, le voyageur mental fait exploser les cryptes de son psychique où étaient ensevelies et momifiées ses pulsions de vie. Par son acte de courage, le poète récupère ses élans créateurs de l'empire du néant affectif et vit une extraordinaire expansion intérieure, une renaissance dans l'espace parménidien de l'art.

Dès maintenant, le discours doit être porté sur le plan de l'univers imaginaire. Le premier moment de la cosmogonie est représenté par l'Incréé, symbolisé dans l'image d'un grand oeuf cosmique qui précède toute création et où sont en train de germer toutes les tendances du monde à naître. De l'intérieur de l'état poétique, Nichita Stănescu visualise l'existence antérieure, d'avant l'avènement de cette conscience autarcique, comme un chaos précosmogonique. L'Incréé symbolise le repliement sur soi-même et l'introversion par laquelle le poète isole ses énergies créatrices de toutes les autres pulsions mortifiées et les rend incandescentes jusqu'à l'explosion. L'œuf cosmique est une sorte de fourneau alchimique, où l'opérateur laisse macérer, dans une obscurité et une chaleur utérines et protectrices, la matière imparfaite (les fantasmes incontrôlables de l'inconscient personnel), pour la sublimer en une *quinta aessentia*, pure et immortelle (les images et les symboles cristallins de la poésie). Dans l'enceinte ovulaire, le poète vit une régression jusqu'au stade d'embryon, qui lui permettra de renaître dans l'esprit. Du point de vue d'une phénoménologie de l'imaginaire, cette Nuit originale est indescriptible, et c'est pour cela que les images qui gravitent autour de l'Incréé (l'embryon, les ténèbres, le Rien, le zéro, le point) ont un caractère d'absence, négatif, et sont exprimées par ce que Nichita Stănescu appelle des *non-paroles*.

Mais dès que la gestation arrive à son terme, la coquille devient un espace de claustration. L'élan vital du narrateur, son désir de naître, se matérialisent en des objets fuselés et pénétrants, la flèche, l'obélisque, la stalactite, le cri vertical, qui lui permettent de

casser l'enceinte et de sortir vers la lumière. Le poète émerge dans son monde imaginaire sous le signe d'un vecteur ascensionnel, qui correspond à la rupture face au passé et à la sublimation dans l'esprit. La lucidité et le réveil spécifiques pour l'état poétique placent les visions de Nichita Stănescu dans le régime intellectuel de l'imaginaire. Le premier volet de l'œuvre du poète roumain est donc un univers intelligible, métaphysique, où les objets concrets subissent une décantation, où les phénomènes sont réduits à des essences. Le processus d'abstraction regroupe quatre schémas, quatre algorithmes imaginaires, qui indiquent une évolution dans le cosmos symbolique: le vol (ascension), le pèlerinage vers le Nord (purification par le froid), la vitrification (sublimation) et l'engloutissement (globalisation).

La constellation du vol rassemble des êtres de plus en plus impondérables, comme sur une échelle de Jacob qui monte de la terre au ciel. Pour la plupart, ce sont des créatures ptéromorphes, l'aile jouant le rôle de doublet organique de la flèche et donc d'instrument ascensionnel. Le vol a une signification intérieure, de sublimation des intuitions inconscientes en des spéculations métaphysiques. L'espace mental est aménagé comme un terrain de vol, où se développent les ailes de l'esprit. Les hommes sont des "oiseaux extraordinaires,/ avec des ailes qui poussent au dedans,/ qui battent, qui flottent, qui planent,/ dans un air plus pur – la pensée". Pour Nichita Stănescu chaque oiseau est le symbole d'une pensée que l'homme libère de la cage de son corps terrestre et envoie vers le ciel des essences. Quand l'esprit du poète est vif et fort, l'oiseau survole le monde dans un vol majestueux; quand il est paralysé et larvaire, l'oiseau se noie dans un océan de plasma; quand il pense à son amante, un étrange oiseau loup-garou visite la femme aimée. Parmi les ptéromorphes une place privilégiée est détenue par l'aigle, "roi des oiseaux", qui vole le plus haut, dans la zone intermédiaire entre l'atmosphère terrestre et l'Empirée. Il exprime les aspirations de domination royale de l'univers, le poète se métamorphosant en un homme avec une tête d'aigle (symbole récurrent autant dans la mythologie égyptienne que dans le christianisme – le Christ allégorique de Dante est un griffon à corps de lion et ailes d'aigle). Plus haut encore vit l'ange, image de l'homme sublimé, qui a quitté le règne terrestre et vit dans l'espace abstrait. Si l'oiseau et l'aigle sont des pensées qui émanent du poète, les anges

sont de pures pensées de Dieu, qui descendent du ciel pour aider le narrateur à prendre son envol.

Alter ego spirituel du poète, l'ange est aidé par une autre créature fabuleuse, le cheval ailé. Dans le monde de Nichita Stănescu, l'homme qui chevauche le cheval est un ange qui a accès aux territoires de l'astral, un "chevalier de l'heureuse idée" monté sur *Rosinante*. L'image des chevaux morts par les bombes obsède l'écrivain roumain depuis son enfance et c'est à partir de ce noyau de sens qu'il a fait du cheval un symbole de la rupture. Être englouti par le Grand Cheval, se vêtir de la peau d'un cheval ou rentrer dans le Cheval de Troie pour conquérir la cité signifie mourir et renaître à une nouvelle condition, comme dans les rites chamaniques de passage, où l'apprenti doit effectivement passer un temps de gestation dans les entrailles d'un cheval totémique. Le cheval noir, sauvage et rebelle, personnifie les instincts incontrôlables et chaotiques; le cheval apprivoisé représente les pulsions corporelles dominées par l'esprit et utilisées comme un véhicule pour l'ascension intellectuelle. Tandis que les oiseaux et les anges sont des idées, précisément des Idées (dans le sens de Platon), le cheval est l'énergie psychique sous-jacente aux spéculations, la tension liminaire qui soutient l'euphorie de la lucidité et du réveil. Le couple chevalier/ cheval imaginé par Nichita Stănescu correspond à ce que la mystique néopythagoricienne appelle *psyché* (âme) et *nous* (esprit), et l'anthroposophie – corps éthéré et corps astral.

Par le galop céleste, le poète poursuit une dématérialisation de son corps. Le symbole de ce stade immatériel de l'ascension est le nuage, objet lévitationnaire dans lequel la substance physique a perdu tout contour précis. Mais le véritable archétype de la constellation du vol est l'air lui-même, qui représente le stade le plus subtil que peut atteindre la matière, avant qu'elle ne s'évapore dans la lumière divine. L'air est le principe du substrat qui soutient tous les vols, de l'oiseau, de l'aigle, de l'ange, du cheval, du nuage, il est le symbole synthétique de l'état intellectuel du poète.

À part la purification par le vol, Nichita Stănescu imagine une seconde forme d'ascèse: la purification par le froid. Pour avoir accès à l'esprit, le poète doit accomplir un rituel complexe, un pèlerinage vers le Nord, dans l'Hyperborée, pays mythique habité par une race d'hommes sages et chastes. Le chemin initiatique vers la pensée pure suppose le "gel" de

l'être humain, l'extinction de la chaleur corporelle et du feu tellurique. Le froid est un principe métaphysique homologue à l'air, tous les deux symbolisant le substrat énergétique de l'univers intelligible de Nichita Stănescu. L'hiver est un état d'âme, la mort de la nature correspond au dessèchement des sens et des instincts, à la mortification de l'imagination matérielle, en faveur de l'imagination géométrique. L'espace hivernal est habité par des créatures adaptées au froid, qui se situent entre la vie animale et la vie angélique: le loup, le renard, l'ours polaire. Ces animaux, qui ne font plus partie de la faune de l'univers sensible, représentent le côté affectif de la disposition contemplative, l'humus de sensations et de pulsions inconscientes sur lequel se dressent les constructions idéales, l'instinct dominé en vue de la transcendance dans l'esprit. Le loup Fenhrir de la mythologie nordique symbolise le chaos qui va engloutir le monde à la fin des temps. Dans le monde de Nichita Stănescu, se laisser dévorer par les loups signifie renaître à l'esprit, la bouche du loup étant la porte de passage entre le monde terrestre et le monde céleste. Le froid fait geler l'eau et transforme les gouttes de pluie en des flocons de neige – autant de métaphores de la congélation du magma des passions en des idées limpides. Une couche de glace sur le lac permet au “patineur” de séparer la conscience de l'inconscient, tandis que la neige, eau lustrale d'une pureté supérieure, refroidit et fait cristalliser son corps. Le bleu de l'air et le blanc de la neige sont les couleurs de prédilection de l'univers intelligible, parce qu'elles réduisent la palette chromatique des sensations à une couleur totalisante. Le point cardinal du voyage vers l'Hyperborée est le Nord, qui correspond, sur le plan anatomique, à la tête, organe uranien, tandis que le Sud correspond au cœur, centre chthonien. La contrée polaire est habitée par des “extraterrestres”, homologues des anges, étranges créatures qui viennent d'un au-delà non-humain. Quand il veut rester lié à la terre, le poète doit combattre les “éléments antiterrestres”; par contre, s'il désire la rupture, il doit demander au visiteur venu d'ailleurs la permission de regarder par le “hublot” qui donne sur “l'autre planète”.

L'ascension aérienne et le pèlerinage vers le Nord sont des rites qui purifient le moi du “lest” corporel, des pulsions sensorielles et psychosomatiques qui siègent dans la conscience et la rendent opaque. Le poète élimine le poids de la chair, du soi irréductible, qui empêche la communion avec le Grand Tout. Par les purifications, il devient transparent et se transforme

en un point focalisateur des énergies cosmiques. Il se dépersonnalise pour miroiter à la lumière divine et s'identifier à elle, pour participer au Logos et à la connaissance absolue. Les symboles de cette nouvelle constellation imaginaire vont donc s'organiser en fonction de leur "transparence", c'est-à-dire de leur intelligibilité face à un sujet connaisseur. Connaître implique être connu, ce qui revient à dire qu'à mesure qu'il connaît le sujet devient lui-même de plus en plus transparent, que la cognition est une forme de vitrification.

La modalité cognitive la plus primitive est la déglutition. La première réaction de l'être connaisseur face à des objets inconnus est de les assimiler substantiellement, de les manger. La digestion dissout le contour et la matière de l'objet dans le sujet et elle est une manière d'identification à l'univers. Dans l'anthropologie poétique de Nichita Stănescu, les organes sensoriels, la main, l'oreille, le nez, la langue, l'œil, sont des dérivés évolutifs de l'estomac. Le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût et la vue sont autant de façons d'assimiler le monde. Le poète rêve de se transformer tout entier en un œil; Dieu lui-même est un œil gigantesque, qui couvre l'horizon et dont la pupille est le soleil. Toutefois, l'œil ne permet la connaissance que de la dimension physique de l'univers; pour avoir accès à la dimension métaphysique, il faut un organe plus subtil, un troisième œil, intérieur, qui saisit directement les essences. Et cet organe éthéré est la vue elle-même, que Nichita Stănescu conçoit comme un rayon de lumière qui part de l'œil du sujet et transperce les objets, en les réduisant à des idées. Le poète rêve de s'évader de son corps, de fuir par les yeux, métamorphosé en un rayon cognitif. En rendant l'être de plus en plus transparent, en transformant l'homme en perle, en vitre ou en cristallin d'œil, la vitrification finit par la sublimation finale de la chair en lumière.

Sur le principe lumineux, l'écrivain roumain construit une anthropologie spéculative: la lumière est le substrat de l'univers, continuum fluide qui coule partout avec la vitesse maximale. Ce continuum est ce que Nichita Stănescu définit comme la loi, la règle, la généralité. Chaque fois que la lumière subit un accident et perd sa vitesse, elle se condense en un individu. Toute créature est un accident de la lumière, "tout objet est une forme lumineuse arrêtée en une structure". Les sens, c'est-à-dire la vue, le goût, l'odorat, l'ouïe et le toucher, analysent les objets dans l'ordre de la décroissance de la vitesse de la lumière, de manière que le toucher perçoit "l'arrêt presque total, l'ondulation figée". L'homme individuel vit aussi

longtemps qu'il est un *nœud* de la lumière; quand ce nœud se défait, l'homme se volatilise dans le fond lumineux, l'erreur se résout dans la loi.

L'archétype de la lumière spirituelle, *lumen gloriae* ou *lumen divinum*, vient couronner les rêveries transcendantes de Nichita Stănescu, qui recoupe ainsi les visions mystiques d'intégration au Grand Tout. Énergie pure, le poète s'identifie au réseau de forces de l'univers et entre dans le *point aleph*, lieu central et ubiqué, qui lui confère la connaissance démiurgique. De ce point de vue privilégié, tous les phénomènes dévoilent leurs essences: chaque espèce se résume en un dieu (Idée platonicienne), toute créature se concentre en un point. Le point et la sphère sont les figures de base de la géométrie du cosmos qui se révèle au poète. En utilisant un algorithme émanatiste, Nichita Stănescu conçoit l'architecture universelle comme une succession de sphères qui s'englobent hiérarchiquement. L'Incréé est un point sans dimension au centre d'un monde sphérique déployé autour de lui. La créature qui naît du point ovulaire doit parcourir la distance jusqu'à la voûte de l'Empirée et à ce moment elle s'identifie au Grand Tout. Mais le Grand Tout devient à son tour une coquille d'œuf cosmique, un Incréé, par rapport à un univers supérieur, qui est à son tour englobé dans un univers supérieur, et ainsi de suite. Le poète a la vision vertigineuse d'une suite de naissances dans des mondes toujours plus grands, il ressent ce que Gaston Bachelard appelle un complexe de super-Ionas, comme si le personnage biblique, en sortant de la baleine qui l'a englouti, découvrait que la baleine a été engloutie à son tour par une autre baleine, qui a été engloutie par une troisième baleine, etc.

L'ascension intellectuelle finit donc sur un sentiment de vertige. Un ahurissant changement de tonus affectif se produit au moment même où l'aventure métaphysique touche le point culminant: l'extase fait place à l'angoisse, le Grand Tout se transforme en néant. Au moment même où il s'identifie au réseau de lumière universelle, le poète perd toute certitude de consistance ontologique; "contemplé du dehors", le cosmos apparaît comme "une enclave dans le vide", comme "une boule de vie dans un bloc total appelé néant". Les rites de l'esprit, le vol, la congélation, la vitrification, l'expérience de la rupture et de la transcendance, le monde de la conscience où le poète espérait pouvoir se donner à lui-même un nouvel être, bref, l'univers intelligible se dévoile être intimement lié au non-être. Chaque saut dans un

cosmos supérieur, plus abstrait, implique une dématérialisation plus aiguë. La substance subit une décompression moléculaire et se volatilise, de telle manière que le poète se retrouve suspendu dans un monde d'images et de reflets spéculaires sans aucune matérialité. N'est-ce pas la définition même de la conscience?

Pour suivre la logique interne de l'aventure poétique de Nichita Stănescu je fais appel à des concepts d'ontologie phénoménologique, empruntés à l'*Être et le Néant* de Sartre. Même si l'écrivain roumain n'était pas un émule de Bergson et des phénoménologues, et peu instruit en philosophie, ses spéculations retrouvent souvent les subtilités des philosophes. La similitude entre le système de Sartre et l'anthropologie poétique de Nichita Stănescu se base sur leur point de départ commun; en bons héritiers de Descartes, tous les deux considèrent la conscience comme l'hypothèse *sine qua non* de toute phénoménologie de l'esprit. Pour Sartre, tout processus cognitif possède d'emblée une composante d'autoidentification, une "conscience non-positionnelle de soi"; pour Nichita Stănescu, l'état poétique est un espace autarcique de la conscience pure, qui rompt avec les déterminations du passé, pour permettre au poète de se refaçonner une biographie nouvelle. Pour Sartre la conscience est une modalité d'exister radicalement nouvelle au sein de l'être. Le philosophe français distingue entre l'*être-en-soi*, qui est ce qui est, la positivité totale, pleine de soi même, qui ne peut être que ce qu'elle est, et l'*être-pour-soi*, qui est ce qui n'est pas, c'est-à-dire est l'être qui veut se donner soi-même son être, qui ne veut pas être déterminé dans son être par sa propre facticité et positivité, mais se propose d'être ce qu'il voudrait être. Pour pouvoir se fonder, l'être-pour-soi doit provoquer une décompression au sein de l'être et sortir de l'être-en-soi. Mais l'être-en-soi est tout ce qu'il y a; l'être-pour-soi, que Sartre identifie à la conscience, est tout ce qu'il y a en dehors de l'être, c'est-à-dire rien. La conscience se conjugue donc avec le néant: elle n'est pas, elle se néantise. La conscience n'ajoute rien à l'être, elle est seulement un miroir qui témoigne de l'existence de l'être et lui confère un sens. Nichita Stănescu imagine plusieurs personnages symboliques qui respectent une dialectique similaire. Cain et Abel reproduisent, pour le poète roumain, les rapports entre l'être-en-soi et l'être-pour-soi, le premier est le corps et le deuxième est la conscience, le miroir du corps. L'être-en-soi se retrouve dans le personnage non-figuratif OUI (dans des dialogues hallucinants du poète avec

la positivité pure), l'être-pour-soi dans le personnage NON. Mais les "acteurs simili-mythiques" les plus représentatifs sont Axios ("celui qui a la valeur en soi", "celui qui a l'être") et l'Homme-fente, étrange créature qui vient d'en dehors de soi-même et de l'univers, qui est la réflexion pure de tout ce qu'il y a dans l'univers mais n'est lui-même rien. Il est une sorte de bistouri de néant, par lequel le non-être surgit au sein de l'être. Quand le monde passe par la "fente" de la conscience, il se néantise, se réduit à des images sans consistance ontologique. C'est pour cela que l'aventure métaphysique de la conscience menée par le poète roumain aboutit en dehors de l'univers, dans le vide du non-être.

Du point de vue de la psychologie de la création, le vol dans le monde des Idées suppose une rupture du poète des sources inconscientes de l'inspiration. Par sa démarche poétique, l'écrivain s'aliène de sa réalité biologique, des stimuli sensoriels et de ses fantasmes, ce qui provoque une cessation de la production spontanée d'images. En simplifiant les formes et les qualités concrètes pour parvenir à des figures abstraites, le régime intellectuel de l'imaginaire finit dans une vacuité imaginative, dans la stérilité créatrice. L'angoisse de ce néant intérieur va provoquer chez le poète un mouvement de recul en sens contraire à l'ascension spirituelle. Dès ce moment, l'aventure poétique suivra un trajet inverse, dans un mouvement que les commentateurs de Nichita Stănescu appellent "pulsatif": à l'ascension succède une descente, à l'extraversion une introversion. L'écrivain va développer dorénavant une "antimétaphysique", ce qui va donner naissance à un deuxième volet de son monde imaginaire: l'univers sensible. La sphère, symbole par excellence des arcanes célestes, est rejetée et remplacée par le cube, symbole de la terre. Deux personnages allégoriques se confrontent pour dominer la faculté créatrice du poète: Euclide, qui représente le moi intellectuel, et Ptolémée, le moi sensible. Au monde gouverné par Euclide, théocentrique et régi par la géométrie abstraite des sphères, est opposé un monde anthropocentrique et parfaitement plat; la pensée conceptuelle et quantitative et l'imagination formelle, qui sont l'apanage du *réveil*, sont remplacées par une pensée sensuelle et qualitative et par l'imagination matérielle, donc par le *sommeil* du poète.

Pour regagner le sentiment de l'existence concrète, le narrateur doit maintenant sortir de *la loi* cosmique et assumer la condition d'*erreur*, de nœud de la lumière. Il doit récupérer

le corps, en l'absence duquel il risquait de perdre son individualité et d'être néantisé dans le Grand Tout. Sur le schéma de l'expulsion des premiers hommes du paradis, le poète va suivre un mouvement descendant, qui renverse tous les points d'orientation antérieurs. Le point Aleph du zénith astral, centre de l'esprit et de la lévitation éthérée, est remplacé par la *Planète I*, noyau du corps et de la pesanteur matérielle, située au centre de la terre.

Si l'ascension est l'homologue d'un dessèchement et d'une congélation décrits comme l'entrée dans le régime hivernal, la descente coïncide avec un dégel printanier. Le printemps imaginaire fait bourgeonner une riche flore visuelle: fleurs, arbres, fruits, herbe. Les figures rigides du monde abstrait fondent dans des formes moles, végétales, colorées, les Idées subissent l'incarnation dans des individus concrets et irréductibles. Le monde des plantes est un corrélat du rêve, des rêveries et des songes, de tous les états flous et troubles de l'âme. La fleur de l'abricotier éveille un érotisme suave et sensuel, le tilleul sert de relais synesthésique par lequel montent à la surface les souvenirs ensevelis, la cerise est un grain onirique qui ouvre la porte des contes des fées, l'herbe symbolise l'énergie végétative des affects en général. Le bleu astral est remplacé par le vert végétal, couleur intime et réconfortante, qui caractérise la chlorophylle, sang des plantes.

Mais la descente du poète au long du tronc inversé de l'arbre cosmique ne s'arrête pas au niveau du feuillage, elle plonge, par les racines, dans l'élément même du régime sensible: la terre. Si la flore est le symbole de la fantaisie personnelle, la substance chthonienne est le symbole de l'inconscient mythique. Attiré inexorablement par la gravitation qui irradie du centre de la terre, le poète, comme Antée, renoue le contact avec les forces d'en bas, avec les germes de la race. Dans ce contexte, Nichita Stănescu reprend et revalorise des thèmes compromis par l'idéologie communiste, comme c'est le cas du patriotisme, qu'il adapte à son propre système symbolique. La patrie est la mère tellurique et la matrice d'un peuple, elle est le dépositaire de notre être collectif. Le patriotisme est dans l'interprétation de l'écrivain roumain le refus de la rupture métaphysique, le rejet du néant de la conscience et l'adhérence à l'être immanent de notre existence. Le symbole de cette dévotion absolue envers le régime sensible est le soldat. Le devoir du soldat est de protéger les créatures contingentes des flèches de froid ou de lumière envoyées par les anges. Les soldats mènent des guerres

étranges contre les éléments antiterrestres, qui essayent de dématérialiser les corps des éléments terrestres. Quand il trahit sa condition, le soldat tue sa mère (Gaïa) et se tourne vers son père (Ouranos), ou, dans une choquante lecture psychanalytique, féconde incestueusement sa mère avec la balle-semence de l'aspiration ascensionnelle.

La plongée dans le plasma de la matière provoque la solidification de l'esprit et la minéralisation intérieure du narrateur. Du centre de la terre, la planète I, pôle de l'univers contingent, exerce une force magnétique et gravitationnelle de plus en plus forte et destructrice. Dans son champ, les individus perdent leurs contours et fusionnent les uns avec les autres. Les morts constituent une population larvaire, fondue dans une même lave volcanique. Ils vivent dans un monde submergé, ayant la surface de la terre comme ciel, le sable comme atmosphère, les racines des plantes comme des ondes de pluie. Si l'ascension vers le point Aleph mène en dehors du monde, dans le néant spirituel, la descente vers la planète I implique une autre forme d'anéantissement, la mort physique. C'est pour cela que le poète doit trouver une manière d'éviter les deux extrêmes de l'axe vertical, de se maintenir au niveau intermédiaire entre le vide extraterrestre et l'enfer souterrain, entre les lumières de la conscience et les ténèbres de l'inconscient. Il doit combattre autant la dissolution spirituelle de la contemplation que la dissolution physique produite par le sommeil de la race.

La condition d'individu irréductible se retrouve sous le signe de la multiplicité. Quand il veut sortir de l'empire de l'Un, le poète doit pratiquer une "autre mathématique", qui ne saurait réduire les qualités à des quantités. Un symptôme spécifique du régime contingent est la passion des énumérations, le narrateur s'extasiant devant le défilé de tous les objets et créatures de la terre. Au règne végétal et au règne minéral vient s'ajouter maintenant la faune. À la différence des plantes, qui plongent avec leurs racines vers la lave chthonienne des morts, les animaux courent à la surface de la terre. Leur mouvement les empêche aussi bien de sombrer dans l'océan minéral d'en bas que de prendre l'envol par immobilité contemplative. L'animation est un autre schéma caractéristique de l'univers sensible de Nichita Stănescu: tout ce qui vit fourmille, se débat, s'agite. Les êtres métaphysiques qui sont contaminés par le microbe de l'animation commencent à se multiplier, à grouiller, comme si le dieu unique, l'Idée, subissait l'écartèlement en des milliers d'avatars. Les vers de terre sont

des exemples de vie pure, qui se reproduit d'elle-même et ignore tout de l'esprit.

Les animaux qui habitent la terre sont les symboles d'un autre groupe de fonctions psychiques: les pulsions, les instincts, les passions; ce groupe est parallèle aux plantes, qui symbolisent les rêveries, les souvenirs, les désirs languissants. La flore et la faune recouvrent tout le contenu du psychisme inconscient individuel. La lionne personnifie l'amour et la sexualité, le lion ou le taureau désignent la Libido elle-même, l'énergie de vie. L'organe du corps qui entretient le mouvement vital est le cœur, qui est ainsi opposé thématiquement au cerveau. Si le fluide éthéré de la contemplation est la vue, véritable corps astral du poète, le liquide de la vie corporelle est le sang. Le rouge sanguin se trouve à l'autre extrémité de la palette chromatique par rapport au blanc glacé de la neige, les deux couleurs résumant le couple antithétique des deux régimes imaginaires de Nichita Stănescu. Et si le blanc et le froid sont les attributs de l'ange, le rouge et le feu caractérisent la créature opposée, le daïmon. En descendant vers le Sud, vers la chaleur brûlante des passions et des instincts, le poète tombe sous l'influence du daïmon, l'être d'ombre qui est le double de l'être de lumière. La daïmon s'attaque aux organes métaphysiques (l'œil, la vue) et accélère les pulsations du cœur. Il oblige le narrateur à sortir de l'état contemplatif et de se "démoniser", de vivre frénétiquement.

L'existence concrète ressemble à une agonie; le corps court, s'agite, se bat, se blesse, le sang coule et se verse, le feu brûle. La vie implique la douleur, qui est une "maladie de l'éternité". Les stimuli sensoriels sont autant de blessures du corps spirituel, qui empêchent l'unité de la conscience avec soi. La réalité environnante fournit incessamment des occasions de souffrance, forçant le poète à fuir le néant contemplatif, à se mêler et à se cogner de toutes les autres créatures. Le monde sensible souffre d'un grave "manque de temps", alors que l'éternité représente, dans le système de Nichita Stănescu, une "profusion de temps". Le temps est la dimension de l' "espace abstrait" de la conscience. L'homme est un convertisseur de la lumière en des rayons de temps. Les photons qui passent par le *nœud* humain se transforment en des quanta de temps, en des secondes. Par sa pensée, "l'homme collabore avec l'univers en créant le temps". Si donc le temps est l'axe de l'univers intelligible, les êtres sensibles vivent dans une permanente "crise de temps". Au cerveau qui

génère le temps par la contemplation, Nichita Stănescu lui oppose les pieds qui génèrent l'espace en courant. En fuyant l'Empirée divin, le narrateur a perdu l'immortalité et a été relégué à la condition de mortel, à l'agitation qui consume le corps.

L'abandon du monde métaphysique attire donc la mort du Grand Dieu, la pulvérisation de Chronos dans des milliers des quanta de temps. L'unité temporelle infinitésimale, la seconde, est symbolisée par le papillon, dont le battement des ailes reproduit l'animation agonisante des êtres contingents. Si les oiseaux volent dans le ciel des idées, les insectes, les libellules, papillotent dans l'atmosphère chargée et suffocante de la matière. Tous les êtres contingents doivent courir, pour compenser la crise de temps par la profusion d'espace. Si les créatures intelligibles se distinguent par leur degrés d'abstraction et s'englobent les unes les autres dans un ordre hiérarchique, les créatures sensibles sont toutes égales et impénétrables et ne peuvent subsister que l'une à côté de l'autre. L'espace est donc la catégorie par excellence du monde immanent et il est la conséquence et le cadre de la multiplicité. À l'algorithme métaphysique de la globalisation s'oppose l'algorithme "antimétaphysique" de la concaténation. Les créatures terrestres s'enchaînent sur des immenses fils phylogénétiques, qui rappellent la colonne de l'infini de Constantin Brancusi. Pour parcourir de telles chaînes, le poète passe par une suite des métamorphoses: il se transforme successivement en serpent, ours, lion, limace, arbre, chien, pierre et ainsi à l'infini. Chacune de ces hypostases personnifie une disposition d'âme, un autre état de la vie intérieure, que le poète parcourt en fuyant le néant contemplatif.

Mais le mouvement accéléré signifie une vie toujours plus frénétique et plus chaotique qui annonce une catastrophe. Un grand cataclysme de feu menace le monde terrestre. Face à la perspective d'un incendie universel, annoncée par le daïmon, le poète cherche le salut par l'incorporation dans des corps résistants à la combustion. La partie la plus solide du corps humain, la seule qui demeure après l'érosion contingente, est le squelette. L'os se situe à l'autre extrémité de l'échelle cosmique par rapport à l'esprit. Si l'esprit existe seulement dans l'espace abstrait, sur l'axe du temps, l'os existe exclusivement dans l'espace concret. Il est l'exemple parfait du nœud substantiel, complètement opaque à l'idée. Et la matière la plus dure, indestructible, est la pierre, qui constitue le squelette de la nature elle-même. S'il

parvenait à se pétrifier, le poète obtiendrait un corps immortel, sur le modèle des pharaons, qui traversent les siècles grâce au corps lithique qu'est la pyramide.

Le périple poétique touche à sa fin. En parcourant l'horizon terrestre, le narrateur a découvert la matière et le corps, supports de l'individualité, la seule condition qui évite la néantisation de l'esprit dans le Grand Tout. Dorénavant, la recherche sotériologique ne peut plus ignorer la condition corporelle. Pour que l'homme survive en sa qualité de monade irréductible, il faut qu'il emporte avec lui dans l'éternité son corps aussi. Dans le cycle des métamorphoses, le poète a découvert des matières indestructibles, comme l'os et la pierre, mais la solution sotériologique ultime imaginée par Nichita Stănescu est la transfiguration dans la parole. L'écrivain roumain ne traite pas le *mot* dans une perspective linguistique; il préfère plutôt une perspective de phénoménologie de l'imaginaire. Il voit le mot dans sa qualité d'objet imaginaire, qui lui apparaît sur l'écran de la fantaisie comme toute autre créature, tel l'oiseau, le cheval, l'ange etc. Le mot est une apparition concrète, un avatar que le poète rencontre à la fin de la chaîne des transmigrations.

Les chiffres appartiennent au monde intelligible, parce qu'ils participent à la logique additive et quantitative de l'idée. Les lettres participent du règne sensible, de la logique des qualités irréductibles. Combinaison de lettres, le mot a une individualité propre, qui le distingue des autres mots. De fait, le monde des mots est un monde parallèle au monde des objets, dans une relation bilatérale. Chaque mot est le double immortel d'une créature concrète. Car les êtres matériels sont inexorablement soumis à l'érosion et à la mort; le mot, lui, a une vie éternelle. Nichita Stănescu hypostasie la pérennité de la culture dans une éternité métaphysique. Pour qu'il survive à l'apocalypse de feu, l'homme doit se métamorphoser en poète; il doit migrer du corps de chair dans le corps de la poésie. L'aventure imaginaire recoupe ici la biographie de Nichita Stănescu, qui finit par raconter dans la poésie sa fuite de l'identité d'homme commun dans l'identité d'artiste. Ses ouvrages sont une *epica magna* du destin intérieur de l'écrivain, la poésie est un corps indestructible dans lequel le poète se transporte pour échapper à la mort. En guise de conclusion, on peut dire que l'œuvre de Nichita Stănescu compose un univers imaginaire cohérent et grandiose, qui choque et instruit par la poétique abyssale de l'inspiration, par l'irisation hypnotique des

images, par la force de pénétration viscérale des visions, par la rigueur et l'originalité de la langue des symboles, par le pouvoir alchimique de modelage exercé par son art.

Listă de abrevieri

Pe tot parcursul acestui studiu, pentru a face o cât mai rapidă trimitere a poeziilor citate la volumele din care fac parte, am abreviat volumele lui Nichita Stănescu cu următoarele cifre latine:

- I* *Sensul iubirii*, E.S.P.L.A., București, 1960.
- II* *O viziune a sentimentelor*, E.P.L., București, 1964.
- III* *Dreptul la timp*, Editura Tineretului, București, 1965.
- IV* *11 Elegii*, Editura Tineretului, București, 1966.
- V* *Oul și sfera*, E.P.L., București, 1967.
- VI* *Alfa (Obiecte cosmice)*, Editura Tineretului, București, 1967.
- VII* *Roșu vertical*, Editura Militară, București, 1967.
- VIII* *Laus Ptolemaei*, Editura Tineretului, București, 1968.
- IX* *Necuvintele*, Editura Tineretului, București, 1969.
- X* *Un pământ numit România*, Editura Militară, București, 1969.
- XI* *În dulcele stil clasic*, Editura Eminescu, București, 1970.
- XII* *Poezii*, Editura Albatros, București, 1970.
- XIII* *Belgradul în cinci prieteni*, Editura Dacia, Cluj, 1972.
- XIV* *Măreția frigului. Romanul unui sentiment*, Editura Junimea, Iași, 1972.
- XV* *Cartea de recitare*, Editura Cartea Românească, București, 1972.
- XVI* *Clar de inimă*, Editura Junimea, Iași, 1973.
- XVII* *Starea poeziei*, Editura Minerva, București, 1975.
- XVIII* *Epica magna*, Editura Junimea, Iași, 1978.
- XIX* *Operele imperfecte*, Editura Albatros, București, 1979.
- XX* *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.
- XXI* *Noduri și semne*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
- XXII* *Oase plângând*, Colecția revistei "Lumina", Panciova, 1982.
- XXIII* *Album memorial NICHITA STĂNESCU*, editat de revista "Viața Românească", București, 1984.
- XXIV* *Nichita Stănescu - Frumos ca umbra unei idei*, Editura Albatros, București, 1985.
- XXV-XXVI* *Ordinea cuvintelor*, Volumele I și II, Editura Cartea Românească,

București, 1985.

XXVII *Antimetafizica*. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu, Editura Cartea Românească, București, 1985.

XXVIII *Amintiri din prezent*, Editura Sport-Turism, București, 1985.

XXIX *Argotice*. Versuri inedite, Editura Românul București, 1992.

Cifrele arabe care urmează celor latine indică pagina din volum unde se află poeziile citate.

Indice tematic

A

absurdul

adevărul

aerul

albastrul

albul

Aleph

Alfa

Amfion

anacefaleză

animale boreale

animalele

antiterestrul

apa

arborele

arborele invers

arca

aripa

Axios

bunul simț

Cain și Abel

calul

capsula

carnea

cercul

cerul interior

Cerul

cheia

cifra unu

cifra zero

cifrele

cireașa

coloana

conștiința

conștiința de sine

Copernic

craniul

cubul

cuvântul

câinele

cântecul

căldura

Da

daimonul

deglutiția

dinții

Enghidu

eroarea

Euclid

fereastră

firescul

fluturele

focul

frigul

frunza

fulgerul

Galateea

generalul

gheața

golul și plinul

gradul de infinit

gradul de interioritate

gravitația

greutatea

gura	necuvântul
Hiperboreea	negrul
iarba	nenăscutul
iarna	nimicul
iepurii	noaptea
Increatul	nodul
inefabilul	nodulii de tensiune
infinitul	nodul
inima	Nordul
insectele	norul
iubirea	Nu
iubita	numele
îngerul	oceanul
înglobarea	ochiul
lacul	ochiul demiurgic
lacătul	ochiul lăuntric
laptele	Oedip
legea	oglinta
leul	omul-fantă
libelula	orbirea
limba	organele de simț
literele	osul
luciditatea	oul
lumina	parașuta
lupul	pasărea
Marele Tot	piatra
marșienii	picioarele
memoria	piramida
mirarea	planeta "I"
morții	plantele
mâna	poetul
mănușa	poezia impersonală
neantul	poezia metalingvistică

poezia pulsatorie
primăvara
privirea
Ptolemeu
punctul
punctul central
punctul de fugă
păcatul
pământul
pătratul
raza
rațiunea
realul
renii
roșul
ruptura
războiul
sentimentul
seva
sfera
soldatul
somnul
spațiul
starea poeziei
statuia
steaua
sticla
stomacul
strigătul
substantivul
Sudul
suferința
sângele

săgeata
sămânța
taurul
teiul
timpul
toamna
trezia
trupul
tunelul oranj
țara
țipătul
umbra
Unul
ursul
uterul matern
verbul
verdele
viermii
vina
visul
viteza
vitricarea
vulpea
vulturul
zborul
zeul
zidul
zăpada

Cuprins

Cuvânt înainte

"Starea poeziei"

Ruptura de trecut (*FIZICA*)

INCREATUL

UNIVERSUL INTELIGIBIL (*METAFIZICA*)

 Zborul

 Purificarea prin frig

 Vitrificarea

 Geometria cosmosului

NEANTUL

UNIVERSUL SENSIBIL (*ANTIMETAFIZICA*)

 Catabaza

 Agonia

 Metamorfozele

TRANSFIGURAREA ÎN CUVÂNT

Concluzie

L'univers imaginaire de Nichita Stănescu (Résumé)

Listă de abrevieri

Indice tematic